دراسة
21.2.2022

إيتالو كالفينو

لماذا نقرأ الأدب الكلاسيكي؟



ترجمة: دلال نصر الله

إيتالو كالڤينو

لماذا نقرأ الأدب الكلاسيكي؟

ترجمة : دلال نصر الله



لماذا نقرأ
الأدب الكلاسيكي؟



Author: **Italo Calvino**	اسم المؤلف: **إيتالو كالڤينو**
Title: **Perché leggere i classici**	عنوان الكتاب: **لماذا نقرأ الأدب الكلاسيكي؟**
Translated by: **Dalal M. NasrAllah**	ترجمة: **دلال نصر الله**
P.C.: **Al-Mada**	الناشر: **دار المدى**
First Edition: **2021**	الطبعة الأولى: **2021**



للإعلام والثقافة والفنون

Al-mada for media, culture and arts

بغداد: حي أبو نؤاس - محلة 102 - شارع 13 - بناية 141

Iraq/ Baghdad- Abu Nawas-neigh. 102 - 13 Street - Building 141

+964 (0) 770 2799 999 — +964 (0) 780 808 0800 — +964 (0) 790 1919 290

بيروت: بشامون - شارع المدارس

Beirut: Bchamoun - Schools Street

+961 175 2617 — +961 706 15017 — +961 175 2616

دمشق: شارع كرجية حداد- متفرع من شارع 29 أيار

Damascus: Karjieh Haddad Street - from 29 Ayar Street

+963 11 232 2276 — +963 11 232 2275 — +963 11 232 2289 — ص.ب: 8272

المحتويات

مقدّمة

في رسالة وجّهها إيتالو كالڤينو إلى نيكولو گالّو، بتاريخ 27 سبتمبر 1961، كتب ما يلي:

«لجمع مقالاتك المُتفرّقة هنا وهناك، يتوجّب عليك الانتظار إلى أنْ تبلغَ من العمرِ عتيًّا أو جمعها بعد مماتك.»

ورغم ذلك، بدأ كالڤينو جمع مقالاته مع مطلع عام 1980 لكتاب *صخرة في الأعلى*، ثمّ لكتاب نشره عام 1984 بعنوان *مجموعة رمل*. سمح بعدها بترجمة وتوزيع *صخرة في الأعلى* في المملكة المتّحدة، والولايات المُتّحدة، وفرنسا، غير أنّ التّرجمة لم تُطابق الأصل الإيطالي في مقالات: هومر، وپليني، وأريوستو، وبلزاك، وستندال، ومونتاله، والمقالة التي استُمدّ منها عنوان هذا الكتاب. فيما بعد، حرّر كالڤينو عناوين بعض المقالات في حال نشرها مُستقبلًا بالإيطاليّة، وأضاف صفحة واحدة عن أوڤيد، كان قد كتبها بخط يده.

بين دفتي هذا الكتاب مُعظم مقالات وكتابات كالڤينو عن كُتّابه، وشُعرائه، وعُلمائه الكلاسيكيين المُفضّلين الذين أثروا حياته في فترات مختلفة من حياته. فيما يتعلّق بأدباء [القرن العشرين]، فقد منحتُ الأولويّة للكُتّاب والشّعراء الذين أُعجِبَ كالڤينو بهم أيّما إعجاب.

إستر كالڤينو.

(زوجة إيتالو كالڤينو)

لماذا نقرأ الأدب الكلاسيكيّ؟[1]

لنحاول توحيد تعريف الكتب الكلاسيكيّة:

1. الكُتب الكلاسيكيّة هي التي يُشير إليها أغلب النّاس بعبارة: «أنا أعيد قراءة...»، وليس «أنا أقرأ...»

يُفترض حدوث هذا مع «واسعي الاطّلاع» على الأقل، وهذا ينطبق على فئة الشّباب الذين يتواصلون أوّل مرّة مع العالم، والكلاسيكيّات جزءٌ لا يتجزّأ من العالم.

قد يُثير فعل «أعيد» الذي يسبق كلمة «قراءة» حفيظة من يخجلون من الاعتراف بأنّهم لم يقرأوا كتابًا ذائع الصّيت. ولطمأنتهم أقول: مهما تنوّعت قراءات المرء، سيظل هنالك عدد هائل من أُمّات الكتب التي لم يقرأها.

ارفَع يدك يا من قرأت أعمال هيرودتس وثوسيديس كاملةً. ماذا عن أعمال سان سيمون؟ كاردينال ريتز؟ حتّى أعظم روايات القرن التّاسع عشر قد تحدّثوا عنها أكثر مما قرأوها. في فرنسا، تُقرأ أعمال بلزاك في سِنيّ الدّراسة، ومن عدد الطّبعات نعرف أنّها تُقرأ حتّى بعد انتهاء دراستهم بزمن طويل. ولو أُجري استطلاع لمعرفة مدى انتشار أعمال بلزاك في إيطاليا، فأخشى أنّه سيتذيّل قائمة الأدباء. أمّا مُحبّو ديكنز في إيطاليا فهم نخبةٌ قليلة العدد، إذا اجتمعوا في مجلس، يستذكرون شخصيات رواياته، وأحداثها، كأنّهم يتحدّثون عن أشخاص يعرفونهم على أرض الواقع. حدَثَ قبلَ أعوام

1- من مقالة بعنوان: «أيّها الإيطاليّون، أحثُّكُم على قراءة الكلاسيكيّات»، نُشرت في صحيفة *لسبرسّو*، بتاريخ 28 يونيو 1981.

أنْ سئم مايكل بوتور -أستاذ في أمريكا- من سؤاله عن إيميل زولا الذي لم يكن قد قرأ شيئًا من أعماله، فعَقَد العزم على قراءة سلسلة ***روجون ماكار*** Les Rougon–Macquart كاملة، وسرعان ما اكتشف أنّها تختلف اختلافًا جذريًّا عما تصوّره؛ فهي رواية أسطوريّة رائعة تتعلّق بأصل الكون، ممّا حدا به إلى كتابة مقالٍ عنها.

نستشف ممّا سبق أنّ قراءة كتابٍ عظيمٍ للمرة الأولى في مرحلة النّضج تبعث في النّفس مُتعةً استثنائيّةً تختلف (يصعب تحديد مدى الاختلاف) عن متعة قراءته في عمر الشّباب، فالشّباب يعتبرون تجربة القراءة شبيهة بتجاربهم الأخرى؛ نكهتها وأهميّتها محدودتان، بينما ينزعُ المرءُ في سنواتِ نضجه إلى تقدير (ينبغي أنْ يُقدّر) التّفاصيل، ومستويات التأويل أكثر بكثير. وعليه، بالإمكان صياغة تعريفٍ آخرَ للكتب الكلاسيكيّة:

2. **الكتب الكلاسيكيّة بمنزلة ثروة لمن قرأوها وعشقوها، قيمتها أقل لمن حالفهم الحظ وقرأوها مرّة واحدة في أفضل حال يتيح لهم التّمتع بها.**

قد لا تعودُ قراءات مرحلة الشّباب بالنّفع المرجو منها على صاحبها لما جُبل عليه من سرعة الضّجر، وكثْرة السّهو، وانعدام خبرته في التّعامل معها، وانعدام خبرته في الحياة [عمومًا]. لكنّها قد تكون (لربما في ذات الوقت) تأسيسيّة من ناحية منح تجارب الشّاب المُستقبليّة شكلًا عبر: توفيرها لنماذج، ومصطلحات المقارنة، ومراتب تصنيف، وتدريجاتٍ للقيمة، وأمثلةٍ على الجمال. جميع عناصر قراءات شبابك ستترسّخ فيك، سواء أتذكرت الشّيء اليسير منها أم نسيتها تمامًا. إعادة قراءة تلك الكُتب في مرحلة النّضج تعني أنّ العناصر المُكوّنة لها ستُصبح جزءًا من كينونتك، حتّى لو نسيت مصدرها. لهذا النّوع من الكُتب قوّة كامنة؛ إنّها تُرغمنا على نسيانها في الظّاهر، وتزرع بُذورها في باطننا. ممّا يقودنا إلى التعريف التّالي:

3. **للكتب الكلاسيكيّة وقعٌ يميّزها سواء أَدُمِغت في ذاكرتنا دمغًا لا يندثر، أم تنكّرت بيْن تلافيف الذّاكرة على هيئة لاوعي جمعي أو فردي.**

هذا يعني ضرورة تخصيص وقت في سِنِيّ النّضج لإعادة قراءة أهم

الكتب. سيكونُ الكتاب كلاسيكيًّا إذا شعرنا أنّ قراءتهُ تجربة جديدة كُلّيًا؛ الكتاب ثابتٌ بطبيعة الحال (سيتغيّر من المنظور التّاريخي حتمًا)، ونحن من نتغيّر.

نستخلص هنا أنّ تعويلنا على فعل «قرأت» أو «أعدتُ قراءة» لا يُشكّل فارقًا كبيرًا. بالتّالي يُمكننا أنْ نقول:

4. الكتاب الكلاسيكي هو الذي تكتشف جديدًا فيه كلّما أعدتَ قراءته.

5. الكتاب الكلاسيكي هو ذاك الذي إذا قرأته للمرّة الأولى، ينتابُك شعورٌ بأنّك قد قرأته من قبل.

يمكن اعتبار التّعريف الرّابع أعلاه نتيجةً حتميّةً للتّعريف التّالي:

6. الكتاب الكلاسيكي هو كتابٌ لا ينضب مُحتواه.

يُرجّح التّعريف الخامس صياغة تعليليّة على النّحو التّالي:

7. الكتب الكلاسيكيّة هي تلك الكُتب التي نُلاحظ فيها تأثّرها بكُتبٍ سبقتها من ناحية، ونلمس تأثيرها في ثقافة أو مجموعة ثقافات (العادات أو اللغة لمزيد من التّبسيط) من ناحية أخرى.

ينطبق هذا على كلّ من الكلاسيكيّات القديمة والحديثة. إذا قرأتُ *الأوديسة* لهومر، فلن أنسى غاية جميع مغامرات يوليسيس على مر القرون، وأتساءل عمّا إذا كان النّص يحمل هذه التّأويلات فعلًا، أم إنّها قشور تراكمت عليه، أمْ إنّه ممسوخ. وإذا قرأتُ كتابًا من تأليف كافكا، أجدني بيْن الرّافض والمُؤيد لاشتقاق نعت «كافكوي» الذي نسمعه كثيرًا في استخدامات قد تجانب الصّواب أحيانًا، أمّا إذا قرأتُ *آباء وبنون* لتورغينيف أو *الشّياطين*، فأتفكّر في كيفيّة تناسخ هذه الشّخصيات وصولًا إلى الزّمن الحالي.

ينبغي أنْ يُباغت العمل الكلاسيكي تصوّراتنا المُسبقة عنه. ولهذا السّبب أنصح بقراءة النّصوص الأصليّة مُباشرةً؛ أي تجنّب قراءة التّحليلات النّقديّة عنها، وحواشيها، وشروحها. كما ينبغي على المدارس والجامعات تعليم الطّلاب أنّ الكتاب الذي يناقش كُتبًا أخرى لن يقول أكثر ممّا قاله الكتاب الأصلي الذي يدور حوله النّقاش. ناهيكَ عن انتشار مفهوم سلبي يشجّع

على قراءة تمهيد الكتاب، وتحليله، ونقده بأدوات؛ تمهيدُ الكتاب ليس إلّا ستارًا يحجب معنى النّص الذي لن تُدركه عبر وسيط يَدّعي أنّ علمه يفوقِ ما يُريد الكتاب قوله. نستنتج ما يلي:

8. الكتاب الكلاسيكي هو الكتاب الذي يُثير قَتامَ نقد الآخرين له، ثمّ يزيحه.

قد لا يأتي المُنجَز الكلاسيكي بجديد؛ وقد يؤكّد أمورًا نعرفها بالفعل (أو اعتقدنا أنّنا نعرفها)، لكنّه حتمًا تطرّق لها أولًا (أو أنّ الفكرة تتّصل بالنّص بطريقة معينة). وهذا الاكتشاف بمنزلة مفاجأة أيضًا، ويبعث في [القارئ] مَسَرَّة كالتي يبعثها اكتشاف أصل فكرة ما، أو علاقتها بالنّص، أو أوّل من كتب عنها. وممّا سبق يمكننا اشتقاق التعريف التالي:

9. الكتب الكلاسيكيّة هي التي نعتقد أنّنا أحطنا بمضمونها ممّا قيل لنا عنها، لكنّنا نكتشف أنّها أكثر أصالة، ومُبتكرة، وتُنافي توقّعاتنا، بعد قراءتها.

ويحدث طبعًا حين يؤدّي الكتاب الكلاسيكي «كلاسيكيّتَه»، أي عندما يؤسّس لعلاقةٍ شخصيّة مع القارئ. إذا لم تُقْدح شرارة الحب بينهما، فليس بوسعنا فعل شيء؛ لا فائدة من قراءة الكلاسيكيّات بدافع الواجب أو الاحترام، يجب أن نقرأها حُبًّا بها، وهذا لا ينطبق على قراءتها في المدارس التي من واجبها لفت انتباهك -شئت أم أبيْت- إلى وجود أُمّاتٍ للكُتب، قد تكتشف من بينها (أو من خلال استخدامها كمعيار) كُتُبًا كلاسيكيّة «تخُصُّك». تزوّدكَ المدرسة بأدوات تعينك على اتّخاذ القرار، لكنّ أهمّ اختياراتك في الحياة هي التي تصطفيها بعد أو خارج محيط الدّراسة.

لن تعثُر على الكتاب الذي سيصبح «كتابك»، إلّا بقراءة طوْعيّة. أعرفُ باحثًا مُتخصّصًا في الفن، وواسع الاطلاع، لم يُعجَب من بين كل مجلدات الكتب التي قرأها، إلّا بكتاب *مذكّرات بيكويك*، فبات يقتبس منه في كل أحاديثه، ويربط حوادث حياته بالكتاب، حتّى أصبح تدريجيًّا هو بذاته، والكون، والفلسفة الحقيقيّة في تماهٍ كُلّي مع *مذكّرات بيكويك*. يقودنا هذا المسار إلى فكرة سامية ومُتطلّبة:

10. الكتب الكلاسيكيّة صِنْو الكون، إنّما تُنعَت بالكلاسيكيّة لأنّها تشبه الطّلاسم الأثريّة.

تعريفٌ كهذا يُقرّبنا من فكرة الكتاب الشّامل الذي حَلم مالارميه به، لكنّ العلاقة المُكافئة التي يُنشئها الكتاب الكلاسيكي ليس لها هُويّة، بل تكون مُعارِضة أو مُناقِضة. جلُّ أفكار جان جاك روسو وأفعاله قريبة من قلبي، لكنّها أيقظتْ فيّ حاجة لا يمكن كبحها لمخالفته، ونقده، ومُجادلته. شخصيّته لا تناسب مزاجي، كنتُ سأقاطع كُتبه لهذه الأسباب لولا أنّي أعتبره أحد كُتّابي المُفضّلين. إذن:

11. كُتُبك الكلاسيكيّة تهمُّك، وتُعينك على تعريف ذاتك على ضوء تآلفك واختلافك عنها.

أعتقد أنّ عليّ إيجاد المُسوّغ لاستخدام مصطلح «كلاسيكي» عبر إيجاد الفارق الدّقيق بيْن القِدَم، أو الأسلوب، أو النّفوذ. (لمزيد من المعلومات حول مرادف هذه الكلمات، أنصحكم بقراءة مدخل شامل عن مصطلح الكلاسيكيّة، للكاتب فرانكو فورتيني في موسوعة ايناودي، الجزء الثّالث). الفارق الدّقيق بيْن الكتاب الكلاسيكي بمعنى القديم، والكلاسيكي الذي أقصده في هذا المقال هو دوره في الامتداد الثّقافي. لنا أنْ نقول إنّ:

12. كتابك الكلاسيكي يتصدّر بقيّة الكلاسيكيّات، لكنّك لن تُدرك مكانته بمعزلٍ عن قراءة الكلاسيكيّات الأخرى.

بات من الصّعب الآن تأجيل التّطرّق إلى مُشكلة شائكة تتعلّق بالرّبط بين قراءة الكلاسيكيّات وكتبٍ أخرى ليست كلاسيكيّة. تتعلّق الإشكاليّة بالتّساؤلات التّالية: .

«لماذا نقرأ الكُتب الكلاسيكيّة عوضًا عن قراءة الكتب التي تعيننا على فهم زماننا؟»، «كيف نجد هدوء البال، والفراغ لقراءة الكلاسيكيّات، خاصّة مع وجود سيل يغمرنا من الأخبار المطبوعة اليوم؟»

يمكننا طبعًا افتراض وجود قارئ محظوظ يجد متّسعًا من الوقت لقراءات خصّصها فقط لقراءة كتب: لوكريتيوس، لوتسيانو، مونتين، إراسموس،

كيڤيدو، مارلو، و*مقال عن المنهج* لديكارت، ورواية *ڤيلهيلم مايستر* لغوته، كولرج، رَسكن، پروست، ڤاليري، مع شيءٍ من التّبحّر في [كتابات الأدبية اليابانيّة] موراساكي أو الحكايات التّراثيّة الأيسلندية. وبافتراض أنّ ذات القارئ ليس مُجبَرًا على كتابة المُراجعات عن آخر كتاب قرأه، ولا كتابة الأبحاث للحصول على مقعد جامعي، ولا تحرير الكتاب نظرًا لوجود عقد عمل قصير المدى، فإنّ عليه الاستمرار في روتينه دون تدنيس لأيّامه، وعليه تجنّب قراءة الصّحف اليوميّة، وعدم الاستسلام لأحدث رواية أو استبيان سوسيولوجي. لكن من اللّازم التّمعّن في مدى نفع هذا المنهاج. قد يكون العالم المعاصر تافهًا سخيفًا، لكنّه ما يزال نقطة ثابتة نقارن بها تقدّمنا أو تخلّفنا. تستوجب قراءة الكلاسيكيّات تحديد «إحداثيّاتها» في زمن قراءتها، وإلّا سيضيع كُلٌّ من الكِتاب وقارئه في متاهة سرمديّة؛ بإمكان القارئ استخلاص أقصى منفعة من الكتاب الكلاسيكي إذا قرأه بتبادل ماهر وبجرعات دقيقة من الكتابات المعاصرة. لا أفترضُ وجود توازنٍ داخلي في قارئ من هذا النّوع؛ إذْ قد يُشيرُ إلى مزاجٍ عصبي، قليل الصّبر، صعب الإرضاء.

لعلّه من الأمثل تلقّي أخبار الحاضر على أنّها ضوضاء خارج نافذة تقينا من الازدحام وتقلّبات الطّقس في الخارج، ونحن [نستمتع] بتدفّق الخطاب الكلاسيكي بصفاء ونقاء في غرفنا. يستحيل فهم الكلاسيكيّات بمعزلٍ عن ضجّة الأحداث الرّاهنة كضجّة التّلفاز مثلًا، ولهذا أضيف ما يلي:

13. الكُتب الكلاسيكيّة هي التي تحوّل متاعب الحاضر إلى خلفيّة صوتيّة، ولا يمكن الاستفادة من تلك الكتب دون تلك الخلفيّة.

14. الكتُب الكلاسيكيّة هي التي تستمر في عملها كموسيقى خلفيّة [في ذهنك]، مهما اشتدّت نوازل الدّهر.

الحقيقة الخالدة هي أنّ الكلاسيكيّات تبدو في ظاهرها متعارضةً مع وتيرة حيواتنا التي تخلو من فترات الرّاحة الطّويلة، أو أوقات التّرويح عن النّفس، كما يبدو أنّها تتعارض مع ظاهرة الانتخاب الثّقافي الذي يعجز عن إيجاد دليل أو قائمة للأعمال الكلاسيكيّة المناسبة لنا.

عاش [الشّاعر الإيطالي] جاكومو ليوپاردي في قصر والده، حيث درس العلوم الإغريقيّة واللاتينيّة القديمة في مكتبة والده مونالدو، ثمّ أضاف عليها كل كُتب الأدب الإيطالي الصّادرة آنذاك، وكلّ مُنجزات الأدب الفرنسي، عدا الرّوايات والأخبار بشكل عام التي أزاحها إلى الهامش لتسلية أخته (ذيّل ستندال إحدى رسائله الموجّهة إليها بعبارة «ستندال الخاص بكِ»). كما أشبَع جاكومو اهتماماته التّاريخية والعلميّة بكتب لم تكن «حديثة»؛ قرأ عن عادات الطّيور في بوفون، عن فريدريك روش ومومياواته، وعن أسفار كولومبوس في كتب روبرتسون.

التّعليم الكلاسيكي [المنزلي] الذي حظي به ليوپاردي غير قابل للتطبيق اليوم، خاصّة أنّ مكتبة والده الكونت مونالدو قد تلفت حرفيًّا؛ ما عاد للعناوين القديمة وجود، وتضاعف عدد الكتب الحديثة لتشمل آدابًا وثقافات في كلّ المجالات. على كل شخص منّا إنشاء مكتبته الأمثل للكلاسيكيّات؛ وأقترح أنْ يتكوّن نصف كتبها من الكتب التي قرأناها وعنت لنا شيئًا ما، وأنْ يتكوّن نصفها الآخر من التي ننوي قراءتها ونعتقد أنها قد تعني لنا شيئًا، وينبغي تخصيص مساحة للاكتشافات المفاجئة.

ألاحظ أنّ ليوپاردي هو الأديب الإيطالي الوحيد الذي أشرت إليه. هذا تأثير تلف مكتبته عليّ. سأُعيد كتابة هذه المقالة من جديد لتوضيح أهميّة الكتب الكلاسيكيّة دون لبس؛ سأحرص على تبيان أنّها تساعدنا في فهم ذواتنا، والمرحلة الزّمنيّة التي نعيشها، وتبعًا لذلك فإنّ من واجبنا، نحن الإيطاليّين، قراءة الكلاسيكيّات الإيطالية بهدف مقارنتها بالكلاسيكيّات الأجنبيّة، ومقارنة الكلاسيكيات الأجنبيّة بالإيطاليّة.

ثمّ سأعيد كتابة المقالة للمرّة الثّالثة، حتّى أتأكّد من عدم قراءة النّاس لها لأنّها «تخدم» غرضًا معينًا في أنفسهم. السّبب الوحيد لقراءة الكتب الكلاسيكيّة هو أنّ قراءتها أفضل من عدم قراءتها. وإذا اعترض أيّما شخص على قراءة الكتب الكلاسيكيّة بحجّة أنّ قراءتها لا تستحق بذل الجهد، فأقول له ما قاله سيوران (لم يُصبح كلاسيكيًّا بعد، حيث تُرجمت أعماله إلى الإيطالية مؤخّرًا): «كان سقراط يتمرّن على عزف النّاي أثناء استخلاص

السّم من الشّوكران[2]، فسُئل: «فيم سينفعك العزف وأنت هالك لا محالة؟»، فأجابهم قائلًا: «يكفيني عزفُ هذا اللحن قبل مماتي».

[1981]

2- تنفيذًا لحكم إعدامه، كما ورد في كتاب *محاكمة سقراط* لكاتبه زينوفون. المُترجمة

أوديسّات في *الأوديسّة*[1]

كم أوديسّة في ملحمة *الأوديسّة*؟ تليماك في بداية القصيدة في بحث حقيقي عن قصّة غير موجودة، قصّة ستصبح *الأوديسّة*، أمّا المُغنّي فيميو في قصر إيثاكا فيَحْفَظ نوسْتُوي[2] لأبطال آخرين أصلاً، إلاّ واحدة يجهلها، وهي (نوستوي) خاصّة بمَلِكِه. ولهذا السّبب، لا تريد بينيلوبي سماعه وهو يُغنّيها. فشَدَّ تليماك الرّحال بحثًا عن القصّة المفقودة، واتّجه إلى محاربي الإغريق في حرب طروادة؛ إذا عرَف القصّة -سواء أكانت نهايتها حزينة أم لا- فإن إيثاكا ستخرُج في نهاية المطاف من الموقف الفوضوي، والأزلي، واللاشّرعي الذي تضاعف مع مرور السّنوات.

وكأغلب المحاربين، فإنّ في جُعبة نسطور ومينيلوس الكثير ممّا يقولانه؛ باستثناء الحكاية التي يبحث عنها تليماك. حتّى خاض مينيلوس مغامرته العظيمة؛ تنكّر في جلد عجل بحر، وأسر «رجل البحر الكهل» -پروتوس ذا التّحوّلات الألف- وأجبَرَهُ أنْ يحكي له ما مضى، وما سيأتي من أحداث. يحفظ پروتوس *الأوديسة* عن ظهر قلب بلا شك، فشرَعَ يروي مغامرات يوليسيس من اللحظة التي بدأها هومر، مع البطل على جزيرة كاليبسو، ثمّ توقّف. حينها تمكّن هومر من تحوير وسرد بقيّة الحكاية.

عندما وصل يوليسيس إلى بلاط فيشيا، استمع إلى شاعر أعمى، تمامًا كما حدث مع هومر الذي أنشد مغامرات يوليسيس. انفجَرَ البطلُ باكيًا،

1- مقالة بعنوان: «ستصبح *أوديسّة* دومًا»، ونُشِرت في صحيفة *لاريپوبليكا*، بتاريخ 21 أكتوبر 1981.

2- قصائد العودة من طروادة. المُترجمة

وقرّرَ سردها بنفسِه. في قصّته، سافر إلى هيدز البعيدة ليستجوب تيرزياس، فأطلعه تيرزياس على بقيّة الحكاية. التقى يوليسيس بعدها بجِنيَّات البحر المُغنيّات: فما الذي يُغنينه؟ إنّها *الأوديسّة*، لعلّها تطابق الملحمة التي نقرأها، ولعلّها تختلِف اختلافًا تامًا. «قصّة عودة يوليسيس» هذه موجودة [في الملحمة] بالفعل قبل تحقّق عودته؛ إنّها تتباهى بالأحداث الحقيقيّة التي ترويها [الملحمة]. وبالفعل، نصادف في جزئية تليماك تعبير «التفكير في الرّجوع»، و«التّحدّث عن العودة». لم يُفكر زيوس «في الرّجوع» إلى أتريدس (3.160). طلَب مينيلوس من ابنة پروتوس أن تخبره قصّة «التّفكير في العودة»(4.379). وأنْ توضّح له طريقة تُرغم والدها على إخباره (390)، تمكّن مينيلوس من أسر پروتوس وسأله: «أخبرني كيف أعود من بحر فيه أسماك» (470).

يجب أن يبذل يوليسيس جهده ليعود، ويُفكّر في «العودة»، ويتَذكرها، فالخطورة تكمن في نسيانها قبل حدوثها. في الواقع، روى يوليسيس أحد أوّل أماكن التّوقف الرّئيسة في الرّحلة، بين آكلي اللوتس، خطر فقدان الذّاكرة يتحقّق بعد تناول ثمرة اللوتس الحُلوة. حدوث ذاك النّسيان في بداية رحلة يوليسيس عوضًا عن حدوثه في نهايتها لهو أمرٌ غريب. لكنّه لو مرّ بالكثير من التّجارب، وقاسى الويلات، وتعلّم الكثير، ثمّ فقد يوليسيس الذّاكرة كُليًّا، فإنّ مُصابه سيكون أعظم؛ لأنّه لن يتمكّن من استخلاص العِبر من معاناته، أو فائدة ممّا اختبره.

لكن عند التّمعن في المسألة، نجد أنّ خطر النّسيان قد تكرّر بضع مرات في الأناشيد 9–12: أولًا، في دعوة آكلي اللوتس. ثانيًا، في مخدرات سيرسي. ثالثًا، في ترنيمة الجِنيّات من جديد. وفي كل موقف من هاته المواقف، على يوليسيس توخّي الحذر، إذا لم يرغب في نسيانٍ فوري... نسيان ماذا؟ حرب طروادة؟ أم الحصار؟ أم حصان طروادة؟ كلّا، بل كيلا ينسى موطنه، ورحلة العودة، وغاية هذه الرّحلة. التّعبير الذي استخدمه هومر في هذه المواقف هو «نسيان العودة».

يجب ألّا ينسى يوليسيس طريق العودة الذي ينبغي أنْ يسلكه، وقدره المكتوب. باختصار، عليه ألّا ينسى *الأوديسّة*. لكنْ حتّى الشّاعر الذي ارتجل

الملحمة بأبيات سردها من ذاكرته؛ أبيات شعريّة ترنّم بها أشخاص من قبل، عليه ألّا ينسى أنْ «يذكر العودة». فمن يقرأ القصيدة من ذاكرته، قد «ينسى» أكثر فعل سلبيّ في الوجود، و«نسيان العودة» يعني بالنّسبة له، نسيان القصائد الملحميّة التي يطلق عليها (نوستوي)، وهي أبرز موروثاتهم الأدبيّة.

كتبتُ بعض الأفكار قبل سنوات عن ثيمة «نسيان المستقبل» (في صحيفة *كوريري ديلا سيرا*، 10 أغسطس 1975) وختمت المقالة بفقرة: «لا يُنقَذ يوليسيس من اللوتس، ومن عقاقير سيرسي، ومن ترنيمة عرائس البحر الماضي أو المستقبل فقط. للذّاكرة أهميّة حقيقيّة لكلّ من: الفرد، والمجتمع، والثّقافة، فقط إذا انطوت على الماضي وتهيّأت للمستقبل، وسمحت للإنسان بفعل أمور دون نسيان ما أراد فعله؛ صيرورة مع كينونة، وكينونة مع صيرورة».

اسْتخلصَ مقالي ذاك ردًّا من إدواردو سانغوينيتي في صحيفة *پاييزي سيرا* (الآن في صحيفة *جيومالينو* 1913–1915، تورين، ايناودي، 1976)، أعقبهُ تبادل مراسلات بيننا. اعتَرضَ سانغوينيتي، وكتب:

> *«يجب ألّا ننسى أنّ سفر يوليسيس ليس رحلة ذهاب فحسب، بل رحلة إياب أيضًا. ولهذا يتحتّم علينا أن نسأل أنفُسنا، ما هي طبيعة المستقبل الذي ينتظره؟ فالمستقبل الذي يتطلّع يوليسيس إليه هو في الواقع ماضيه. يتخطّى يوليسيس إغواء التّراجع، لأنّه يتوجّه بعزيمة وإصرار نحو الإصلاح.*
>
> *في يومٍ ما حتمًا –دون سابق إنذار– سيصبح يوليسيس الحقيقي، يوليسيس العظيم، هو يوليسيس رحلته الأخيرة؛ مستقبلُه فيها ليس ماضيًا بتاتًا، بل هو إدراك لنبوءة أو حتّى إدراك لمدينةٍ فاضلة. بينما يوليسيس الخاص بالشّاعر هومر يتعافى من ماضيه وحاضره؛ التّكرار هو حكمتُه، وخير تأكيد على هذا، وجود تلك النّدبة التي تُميّزه ما بقي الدّهر.»*

وفي معرِض الإجابة عن استدراك سانغوينيتي أشرتُ في (في *كوريري ديلا سيرا*. 14 أكتوبر 1975) إلى أنّ «اللغة المُستخدمة في الأساطير،

والحكايات التّراثيّة، والقصص العاطفيّة، في كلّ مشروع يهدف إلى استعادة العدالة، وإحقاق الحق، وإنقاذ النّاس من الفقر، فإنّها تُقدّم عادة على أنّهُ نظام نموذجي مُرتبط بالماضي؛ أي الرّغبة في إحكام الوثاق على المستقبل من خلال استحضار ماضٍ مُندثر».

إذا ما تمعَّنَّا في الحكايات التُّراثيَّة، سنلاحظ أنّها تُقدّم نوعيْنِ من التَّحولات الاجتماعيَّة، لكلٍّ مِنهُما نهاية سعيدة؛ إمّا من الثُّريا إلى الثَّرى، أو ببساطة من الثَّرى إلى الثُّريّا. وفي النَّوع الأول من الحكايات، يستحيل الأمير -ولسوء طالعه- مُربيًّا للخنازير، أو شخصًا ذا مكانةٍ وضيعة، ثمّ ما يلبثُ أنْ يستعيدَ منزلتهُ المَلكيَّة في نهاية الحكاية. أمّا في النّوع الثّاني من الحكايات، فغالبًا ما يولد الشّاب مُعدَمًا؛ راعي أغنام أو فلاحًا، وقد تعوزهُ الشّجاعةُ أيضًا، لكنّه يُتوَّج ملكًا ويتزوَّج الأميرة، إمّا لقدراته الخاصّة، أو بالاستعانة بالجن.

وذاتُ الأمر ينطبق على القصص المُتخيّلة التي بطلاتها المِحوريّات إناث؛ في النّوع الأوّل: تَهوي الفتاة من مكانتها المَلكيّة أو المُتسيّدة على الأقل، إلى الفقر والعَوَز بسبب غيرة زوجة أبيها أو أخواتها من أبيها (كما حدث في قصّة *بياض الثّلج وسندريلا* تِباعًا)، حتّى يعشقها أمير ما، ويعيدها إلى رأس الهرم الاجتماعي. أمّا في النّوع الثّاني من القصص: تتغلّب راعية أغنام حقيقيّة أو فتاة ريفيّة على تعاستها النّاتجة من منشئِها المُتواضع، فتتزوّج أميرًا أو ملِكًا.

قد يتراءى لك أنّ في النّوعَ الثّاني من الحكايات تعبيرٌ عن رغبةِ العموم في قلبِ أدوارِ وأقدارِ الأفراد في المجتمع، النّوع الأوّل يُنقّيهم بلطفٍ أكبر، كاستعادة للنّظام الافتراضي السّابق. لكن عند التّدقيق، سنجد أنّ توفيق وحُسن طالع راعي أو راعية أغنام، لا يعكس إلا معجزة أو حلمًا تنقله الحكايات الرومانسيّة. بينما سوء طالع أمير أو أميرة، يربط فكرة الفقر بفكرة الحقوق المسلوبة، والظلم الذي يجب التّصدي له. أي أنَّ النّوع الثَّاني من الحكايات يُعزّز شيئًا (على نطاق الخيال، حيث تأخذ الأفكار المُجرَّدة شكل أنماطٍ بشريّة) سيُصبح نقطة محوريّة للوعي الاجتماعي في الزّمن المعاصر كاملًا، بدءًا من الثَّورة الفرنسيَّة فطالعًا.

في اللاوعي الجَمعي، يتنكّر الأمير بزي الفقير، وفي هذا برهانٌ قاطعٌ على أنّ كل مسكين هو في الحقيقة أمير قد اغْتُصِبَ مُلْكُه، وعليه استعادته؛ يوليسيس، وغويرين مسكينو، وروبن هوود هم ملوك، أو أبناء ملوك، أو محاربون نُبلاء انقلبت أحوالهم، وبمجرّد تغلّبهم على أعدائهم، سيستعيدون مجتمعًا مُنصِفًا يعترِف بهُويَّتهم الحقيقيَّة.

لكن هل ستكون ذات الهُويَّة السَّابقة؟ يوليسيس الذي يعود إلى إيثاكا كمتسوّلٍ هرِم، لم يتعرَّف عليه أحد، ولعلّه ليس يوليسيس الحقيقي الذي غادر طروادة. أنقذ نفسه من خلال تغيير اسمه إلى «لا شيء». والوحيد الذي يتعرَّف عليه فورًا، هو كلبُه أرغوس، وكأنَّه إيحاء بأنَّ استمرار الفرد ظاهر في أمارات لا تراها إلّا عيون الحيوانات.

أمّا الدّليل على هُويَّة يوليسيس بالنّسبة لمرضعته العجوز، فهو ندبةٌ سبَّبها ناب خنزير، ولزوجته فهو سرٌّ [مشترك] بأن فراش الزّوجيَّة مصنوعٌ من شجرة الزَّيْتون، ولوالده فهي قائمة بأشجار الفاكهة؛ وعلامات أخرى ليس لها علاقة بالملوك، بل تربطهُ بالصّياد، والنّجار، والبُستاني. وإلى هذه العلامات أضيفُ إقدامه وهجومه المتوحش على أعدائه، وتفضيل الآلهة له، وهو ما يُقنع تيليماك، رغم أنّ تصديقه من باب الولاء.

وفي المقابل فإن يوليسيس الذي لم يتعرّف عليه أحد، وعند استيقاظه في إيثاكا، لم يتذكّر موطنهُ الأم. وأثينا بذاتها تدَخّلت لطمأنتِه بأنّ إيثاكا هي إيثاكا الحقيقيَّة. هناكَ أزمةُ هُويَّة عامَّة في النّصف الثَّاني من الأوديسة. لا شيء غير الحكاية يضمن أنّ الشّخصيّات والأماكن هي ذات الشّخصيّات والأماكن السّابقة. لكن حتّى الحكاية تتغيّر. القصّة الأولى التي رواها يوليسيس في البداية للرّاعي إيوميوس، ثم لغريمِه أنتينوس وبينيلوبي ذاتها، فهي أوديسة أخرى وتختلف اختلافًا تامًّا: إنّها حكاية ترحالات شخصيّة مُتخيلة ادعاها انطلاقًا من جزيرة كريت وانتهاءً بإيثاكا. حكايات تحطّم السّفن والقراصنة أكثر مصداقيّة من تلك الحكايات التي سردها يوليسيس بنفسه لملك فيشينس. من عساه أنْ يخبرنا أنّها ليست الأوديسة الحقيقيّة؟ لكن تقودنا هذه الأوديسة الحقيقيَّة إلى أوديسة أخرى أيضًا؛ أثناء سفر رَحّالة أصله من جزيرة كريت قابل يوليسيس. وعلى ذلك، فإنَّ يوليسيس يخبرنا عن

يوليسيس الرّحالة الذي جاب البلاد، في *الأوديسة* التي نعتبرها «حقيقيّة»، وهو لا يتذكّر أنّه سافر بتاتًا.

معضلة يوليسيس العظيمة معروفة جيّدًا قبل *الأوديسة* بزمن طويل. أليس هو من ابتدع حيلة حصان طروادة الشهيرة؟ وفي بداية الأوديسة، كان أول ذكر له في استعادتيْن لذكرى لحرب طروادة، رواهما كلٌّ من هيلين ومينيلس على التّرتيب: وهما حكايتا تضليل. في الذّكرى الأولى، تسلَّل مُتنكّرًا إلى المدينة المُحصَّنة وتسبّبَ بمذبحة. أمّا في الذكرى الثانية، فكان داخل الحصان مع رفاقه، ونجح في منع هيلين من إجبارهم على الحديث كيلا يُكتشف وجودهم.

(وفي كلتا الحكايتين، يقابل يوليسيس هيلين: في الحكاية الأولى، تكون حليفته وتساهم في تخفّيه. أمّا في الثّانية فتكون عدوّته، تشجّع زوجات أخايين على إغواء يوليسيس للغدر به. ولذلك، دور هيلين متناقض، لكن فيه خداع دومًا. وعلى ذات المنوال، فإنّ بينيلوپي قُدّمَت على أنّها مخادعة، من خلال مكيدتها بالنّسيج المُزخرف. نسيج بينيلوپي خدعة تماثل خدعة حصان طروادة، وهو نتاجُ مهارة يدويّة وبهرجة؛ وعلى هذا فإن الخصلتيْن اللتين تُميّزان يوليسيس هما صفتان في زوجته أيضًا).

وإذا كان يوليسيس مُدّعيًا، فإن الحكاية التي يرويها لملك فيشيا قد تكون أكذوبة. مغامرات ما وراء البحار هذه مُتمركزة في كتب *الأوديسة* الأربعة، فيها لقاءات متتابعة مع كائنات أسطوريّة (تظهر في الحكايات الموروثة لكل البلاد والعصور: الغول بوليفمس، الرّياح العالقة في وعاء النّبيذ، تعويذات سيرس، عرائس البحر ووحوشه) تغاير بقية القصيدة التي تطغى عليها نبرة أكثر جديّة، وتوتّر نفسي، وانجذاب تراجيدي متصاعد نحو نهاية واحدة: استعادة يوليسيس لمملكته، وزوجته من الخاطبين. حتى في هذه الأجزاء الأخرى، نجد دوافع شائعة في الحكايات الموروثة، من مثل: نسيج بينيلوپي، ومباراة رمي الرّماح، لكنّنا أقرب إلى المعايير المعاصرة للحداثة والواقعيّة: التّدخلات الخارقة للطبيعة محدودة هنا في ظهور ربّات أولمپ، وهن كذلك متخفيات على هيئة بشر.

ومع ذلك، يجب أنْ نتذكر أنّ هذه المغامرات المُتشابهة (الأبرز تلك التي تخص سيكلوب بوليفمس) تُستحضر في أجزاء أخرى من الملحمة. أي أنّ هومر يؤكّد مصداقيتها، بل تناقشها الآلهة في أوليمپ. حتّى مينيلوس، في تيليماك، يحكي عن مغامرة بذات الأسلوب الأسطوري الذي استخدمه يوليسيس؛ لقاء عجوز البحر. كل ما يسعنا فعله هو إسناد الأساليب المُتنوّعة إلى تنظيم تراث مختلف الأصول وصلنا من الشّعراء القدامى، ثمّ اجتمع في ملحمة هومر التي ستكشف بضمير المتكلّم أقدم مستوى سردي.

أقدم سرد؟ بالنسبة لألفرد هيوب فإن العكس هو القضية. (راجع *أوديسة*، هومر، الكتب 1–4، تقديم ألفرد هيوبيك Alfred Heubeck، نص وتعليق ستيفاني ويست Stephanie West (ميلان: مؤسسة لورينزو فالا/ موندادوري، 1981).

لطالما كان يوليسيس بطلًا أُسطوريًا، حتى قبل *الأوديسة* (وقبل *الإلياذة* أيضًا)، والأبطال الأسطوريّون، مثل: أخيليوس وهكتور في *الإلياذة*، ليس لديهما مغامرات مع المسوخ وتعويذات السّحر. لكنًّ كاتب الأوديسة سيُغيّب يوليسيس عن قصره عشر سنين؛ تائهًا وغائبًا عن زوجته ورفاقه القُدامى. ولفعل هذا، أخرجه هومر من العالم المألوف، ونقلهُ إلى بقعة جغرافيّة أخرى، إلى عالم أكثر بشريّة، بل يفوقهم قدرة (لن يكابد الصّعاب في أسفاره إلى العالم السفلي عبثًا). ولأنّ هذه الرّحلة تتجاوز حدود الملحمة، يعود كاتب *الأوديسة* إلى المأثورات (التي هي أكثر قِدماً حتمًا) مثل ملحمة *جيسون والأرغونت*.

إذن فأصالة *الأوديسة* تعود لوجود بطل ملحمي مثل يوليسيس يصارع «السّاحرات والعمالقة، والوحوش وآكلي البشر»، في مواقف تعود لقصص بطوليّة أكثر قدمًا، وتعود جذورها إلى «عالم الأساطير الأثير، وحتى إلى عالم السّحر البدائي، ومعتقدات الكهنة».

وبهذا يُبيّن لنا كاتِب *الأوديسة* –وفقًا لما قاله هيوبيك– حداثتهُ الحقيقيَّة، التي تجعله يبدو قريبًا منّا، معاصرًا لنا؛ إذا كان البطل الأسطوري نموذجًا تقليديًا للأرستقراطيّة، والقيم الحربيّة، فإنّها تجتمع في يوليسيس، علاوة

على أنّه رجل قد كابد أقسى التّجارب، والمصاعب، والألم، والوِحدة. «وحتمًا هو الآخر سيقود القُرّاء إلى عالم الأحلام الأسطوريّة، لكنّ هذا العالم سيُصبح مرآة عاكسة تلقائيًا للعالم الواقعي الذي نعيشه، ويجتاحه العذاب، والرّعب، والحاجة، والألم. عالمٌ لا مفرّ للإنسان منه.».

وفي ذات الكتاب تُغامر ستيفاني ويست -ورغم أنها تبدأ من محور يختلف تمامًا عن هيوبيك- بنظريّة تعُزّز رأي هيوبيك حيث تفترض وجود *أوديسة* بديلة، رحلة عودة أخرى، تسبق *أوديسة* هومر. تقول ستيفاني أنّ هومر (أو من كتب *الأوديسة*) حين وجد هذه الرّحلة هشّة وعبثيّة، استبدلها بمغامرات خرافيّة تسلب الألباب، لكنّه احتفظ بملامح النّسخة الأقدم من ناحية التّنكر في جزيرة كريت. وفي الواقع، فإنَّ في الأبيات الافتتاحيَّة مقطعًا واحدًا يوجز الملحمة كلّها: «شاهد المدن، وأصبح عارِفًا بأفكار البشر». أي مدن؟ وأي أفكار؟ يبدو أنَّ هذا البيت ينطبق أكثر على جزيرة كريت الزّائفة...

على أي حال، فور تعرف بينيلوبي على زوجها في غرفة النّوم التي رجع إليها، بدأ يوليسيس في الحديث مرة أخرى عن سيكلوب، وعرائس البحر ... فهل *الأوديسة* أسطورة جامعة لكل الرّحلات؟ لعل الفارق بين الحقيقة والكذب معدوم بالنّسبة ليوليسيس. أعاد هومر سرد ذات التّجربة بلغة الواقع، بلغة الأسطورة، تمامًا كما تبدو كلّ رحلة نخوضها نحن اليوم، مهما كانت كبيرة أو صغيرة، عبارة عن أوديسّة.

[1981]

أناباسيس للمؤرّخ زينوفون[1]

قراءة *أناباسيس* لزينوفون اليوم، أقرب إلى مشاهدةِ فيلمٍ وثائقي قديم عن حرب، ويُعادُ عرضه بين الحين الآخر على شاشة التّلفاز أو أشرطة الفيديو. ذات الذُّهول الذي نختبرُه عند مشاهدةِ أفلام الأبيض والأسود الباهتة بسبب التّباين الشّديد بين النّور والظّلام، والحركات المُتسارعة نُلاحظها تلقائيًّا في فقرات كهذه:

«مشوا خمسةَ عشر فرسخًا (45 ميلاً تقريبًا) خلال ثلاثة أيام، مشيٌ يوميٌّ في ثلجٍ عميق. كان اليوم الثّالث مريعًا، بسبب رياحٍ شماليّة عَصَفت بهم أثناء المسير. هبّت في كل أنحاء المِنطقة، دمّرت الأشياء، وجمّدت الأجساد... وخلال المسير، ولوقاية أنفسهم من الثّلج الكثيف، وضع الجنود شيئًا أسوَد اللون أمامهم؛ وقاية من التّقرّحات الجلديّة. كان أكثر العلاجات نفعًا هو إبقاء أقدامهم في حركة مُستمرّةٍ، وخلع أحذيتهم ليلًا... حشدُ جنودٍ، تُركوا وحيدين لعوائق صادفتهم. شاهَدوا على مدّ بصرِهم، في منخفضٍ وسط أرضٍ يكسوها الجليد، حوضًا مظلمًا: ثلجٌ ذائبٌ، هذا ما حسبوه. وبالفعل، ذاب الثّلج هناك، لكنّ بفعل نبعِ ماءٍ طبيعيّ انبَثق، وقذَفَ الأبخرة باتّجاه السّماء.»

اقتباسنا من كتاب زينوفون غير دقيقٍ[2]، ما يهم حقيقةً هو التّتابع اللّامُنتهي من الأفعال، والتّفاصيل البصريّة. يصعُب تحديد فقرة واحدة

1- مقدّمة كتاب *أناباسيس* لزينوفون. دار ريزولي. 1978.

2- يومن كالفينو أنّ جزءًا من المعنى يُفقد خلال عمليّة التّرجمة. المُترجمة

توجز كلَّ التَّنوع الجميل في الكتاب. لربما هذه التي وَردَت قبل صفحتيْن من الاقتباس السّابق:

«أبلَغَ بعضُ الإغريقيين الذين ابتعدوا عن معسكرهم، عن مشاهدتهم من بعيد لما بدا جيشًا جَرّارًا، والكثير من المشاعلِ المضيئةِ ليلًا. عندما سمعَ القادَة هذا، وجدوا أنّ سلامتهم تنعدم إذا ما عسكروا في العراء مُشتّتين، فأمروا الجنود بتوحيد الصّفوف. تراصّت صفوف العسكر مُجدّدًا، خاصّة أنّ الطّقس بدأ يتحسّن. لكن لسوء الحظ، تساقَط ثلجٌ كثيفٌ ليلًا، حتّى غطّى عتادهم، وحيواناتهم، وتجمّدت أطرافها، ولم يعد بإمكانها الوقوف، وتَقرفَصَ الرّجال على الأرض. تخلّفَ الجنود عن المسير، لأنَّ ذوبان الثّلج الذي تساقط على أجسادهم، كان مصدرَ دفءٍ لهم. ثَمَّ نهض زينوفون بشجاعة، تعرَّى وبدَأ يقطعُ الأخشاب بفأسه، وعندما رأى أحد الرّجال مثله الأعلى على هذا الحال، نهضَ، وخطَف الفأس من يد زينوفون، وواصل القطع. ثَمَّ نهضَ آخرون وأشعلوا نارًا. دهنوا أجسادهم، لا بالزّيت، بل بمراهم وجدوها في قريَّة محليَّة. مراهم مصنوعة من بذور السّمسم، واللوز المُر والتّربنتين، وشحم الخنزير. وكان هنالك زيت عطريّ مصنوعٌ من ذات المواد أيضًا.»

انتقـال مُفاجـئ مـن صـورةٍ بصريَّةٍ إلـى أخرى، ومـن ثَمّ إلـى قِصصٍ، فتوصيفٍ لعاداتٍ غريبةٍ. هذه هي البُنية الأساسيّة لسيلٍ متدفّق من المغامرات الشّـيقة، والعقبات المفاجئة التي أعاقت طريق العسكر المشّائين. كلُّ عَقَبة سـيتغلّبون عليها بدهاءِ زينوفون؛ وكلُّ مدينة مُحصّنة ستسـقط بين أيديهم، وكلُّ عدو سيسـتَولي على ناحيةٍ من ساحة الحربِ لمواجهةِ الإغريقيين في معركةٍ مفتوحةٍ، وكلُّ مضيقٍ سيُعبَر، وكلُّ مصاعب الطّقس السّيئ، سَيُتغلّب عليها بذكاء، وفطنـة، وحِيَل ينتقيها هذا القائـد (الرّاوي-البطل-المُرتزق) بعنايـة. يبـدو زينوفون أحيانًـا بطلًا من أبطـال قصص الأطفـالِ المصوّرة، ذلـك البطل الذي ينجو مـن وقائع غريبة في كل حلقة. فـي الواقع، كما في تلك القصص، في الكتاب شخصيّتان مِحوريّتان؛ زينوفون وشيرسوفوس،

أحدهما من أثينا والآخر من إسبرطة، وحلول زينوفون هي الأنجع، والأذكى، والأحزم.

موضوع *أناباسيس* كان سيناسب تصوير حياة الصّعاليك أو الحكايات البطوليّة السّاخرة؛ عشرة آلاف إغريقي مرتزق وُظّفوا في ظل ادّعاءات زائفة لأمير فارسيّ (كورش الصّغير) ومن أجل إنقاذٍ عاجل لبلد داخليّ ثانويّ في آسيا (شمال بابل)[3]، ليعزلوا أخا كورش (أرتحششتا الثّاني)، لكنّهُم هُزموا (في معركة كوناكسا)، وهم الآن بلا قائد، وبعيدون عن موطنهم الأم، وعليهم العثور على طريق العودة إلى منازلهم بين شعب عدواني. أقصى طموحهم هو العودة إلى الوطن، لكن في كل أفعالهم هنا خطورة. عشرة آلاف جندي، مدَجَّجون بالسّلاح، لكنّهم جوعى، فعاثوا فساداً في الأراضي التي مرّوا بها، كأنّهم جرادٌ منتشر أسروا عددًا مهولًا من السَّبايا.

لكن زينوفون لم يكن أحد الكتّاب الذين يُغويهم التّمجيد البطولي الملحمي، والذين سردوا المواقف العنيفة والغريبة عبثًا. *أناباسيس* كتابٌ توثيقي واضح الهدف، مُؤلّفه ضابط في الجيش. والكتاب أشبه بسجلّ دَوّن فيه المسافات المقطوعة، والإحداثيّات الجغرافيّة، وتفاصيل توريدات الخضار والمواشي، كما دَوّن فيه كذلك الإشكالات اللوجستيّة، والاستراتيجيّة، والدبلوماسيّة على اختلافها وحلولها.

في الكتاب «بنود اجتماعات» القيادة العُليا، وخطابات زينوفون المُوجّهة إمّا للقوّات أو السُّفراء الهمجيين (الأجانب). أتذكّر سأمي الشّديد خلال فترة دراسة من هذه المُقتطفات البليغة، كنتُ مُخطئًا. سرّ قراءة *أناباسيس* يكمن في عدم تجاوز أي تفصيل، وقراءته بدقّة. في كل خِطاب من تلك الخِطابات، أزمة سياسيّة، بغض النّظر عمّا إذا كانت تخصّ السّياسة الخارجيّة (محاولات تأسيس علاقات دبلوماسيّة مع أُمراء وقادة الأقاليم التي يجب أنْ يمر بها الإغريقيون)، أم السّياسة الدّاخليّة (بين قادة الإغريق، ومع المشاحنات المتوقعة بين من هم من أثينا، ومن هم من إسبرطة إلخ).

3- أو الصّعود، أي التّوغّل العسكري في قلب الشّرق. من كتاب *حملة العشرة آلاف*، للكاتب زينوفون. ترجمة يعقوب أفرام منصور

وبما أنّ العَمل قد كُتب لمجادلة جنرالات آخرين، بخصوص مهام كل شخص في إدارة ذلك الانسحاب. هذا الكشف العلني أو الجدال المُبطّن يمكن استخلاصه من تلك الأسطر البليغة فقط.

زينوفون كاتب نموذجي في مجال الحركة (الأكشن). إذا ما قارنّاه بمن يُكافئه من الكُتّاب المعاصرين -كولونيل ت. إ. لورنس- نرى أنّ أسلوب كتابة الكاتب الإنجليزي رهينٌ بالأحداث المحيطة به، وتوصيفاته محاطة بهالة من الجمال، وتساؤلاته الأخلاقيّة تتكشّف بعد تفكيك النّص، وكأنّ [المادة الأدبية] رق أثري يُستخدم للكتابة عليه بعد محو الكتابة الأصليّة. بينما لا يتكشّف شيء عن السّرد الدّقيق والجاف لدى كاتبنا الإغريقي؛ القيم العسكريّة الصّارمة لا تعني شيئًا غير القيم العسكريّة الصّارمة.

هناك شيء من التّعاطف في ***أناباسيس*** بلا شك؛ إنّه حنين الجنود للعودة إلى منازلهم، التّيه في بلد غريب، جهد عدم الانشقاق عن الجيش؛ لأنّهم سيحملون الوطن في قلوبهم، إذا اتّحدوا. صراعُ الجيش هذا في سبيل العودة إلى الوطن، بعد هزيمتهم في حربٍ ليس لهم يدٌ فيها، ثم تخلّيهم عن أسلحتهم، صراعٌ يشقُّ طريقهم نحو منازلهم فقط، بمنأى عن حلفائهم، وأعدائهم السابقين. كل ما سبق، يجعل ***أناباسيس*** قريبة من كتابٍ في الأدب الإيطالي الحديث؛ مذكّرات كَتبتها قوّات ألبيني الإيطاليّة أثناء عودتهم مشيًّا، وهم يجرّون أذيال هزيمتهم قادمين من روسيا. هذا التّشابه ليس الوحيد؛ في عام 1953، صرّح إليو ڤيتّوري بعد نشر رواية ***رقيبٌ وسط الثّلوج*** *Il sergente nella neve* -للكاتب ماريو ريجوني ستيرن Mario Rigoni Stern- أنّها تنتمي لأدب كلاسيكي من النّوع الذي «يشبه ***أناباسيس***». وفي الحقيقة، فإنّ الفصول التي تروي أحداث الانسحاب وسط الثّلوج من ***أناباسيس*** لكاتبها زينوفون (مصدر الاقتباسيْن أعلاه) لها نظير مهم في كتاب ماريو ريجوني ستيرن.

ومن خصائص رواية ريجوني ستيرن وروايات أخرى من أفضل ما كُتب عن الانسحاب من الجبهة الرّوسيّة هي أنّ (البطل-الرّاوي) جندي ذو بأس -مثل زينوفون- يناقش التّحركات العسكريّة بفعاليّة وجدارة. بالنّسبة لهم ولزينوفون أيضًا، تعود مناقب المُحارب -أثناء الانهيار العام

للطّموحات العظيمة- إلى مناقب عمليّة وداعِمة مُقاسة، يكون فيها كل شخص نافعًا لنفسه وللآخرين. (ومن الملائم تذكّر رواية نوتو ريفيلي Nuto Revelli، *حرب الفقراء* La guerra dei poveri، التي تتحدّث عن شغف وجنون ضابط مخذول. وتذكّر كتابٍ آخر جيّد، في نسيانه ظلمٌ: ***بنادق طويلة*** I lunghi fucili، للكاتب كريستوفورو نيغري Cristoforo M. Negri.

لا مزيد من مواطن التّشابه. في مذكّرات فيلق الألبيني التي وُلدت من التّصادم بين إيطاليا الصّاغرة والعاقلة، وجنون ومجازر الحروب الشّاملة في يوميّات جنرال تعود للقرن الخامس قبل الميلاد، نلاحظ تباينًا بين دور المتطفلين الذين يشبهون أسرابَ الدَّبى التي آل إليها جيش المرتزقة الإغريقي، وتطبيق المزايا الكلاسيكيّة - الفلسفيّة، والمدنيّة، والقيم العسكريّة التي حاول زينوفون وجنوده تطويعها حسب الظّروف. يتبيّن عدم وجود مأساة تفطر القلب عن الآخر في كتاب ريجوني ستيرن؛ يبدو زينوفون أكيدًا من نجاحه في التّوفيق بين الجانبيْن. قد يصبح البشر كالجراد، لكنّهم سيطبقون الضّوابط والحصافة، هذا هو «الأسلوب» الذي يُرضي زينوفون؛ لا تروي لي كيف أصبح المرء جرادة، بل علّمني كيف يكون أفضل جرادة. نجد في *أناباسيس*، الأخلاق الحديثة للجودة التّقنيّة الأمثل، و«جدارة المرء بالوظيفة»، و«إتقان العمل» باستقلاليّة تامّة، بغض النّظر عن الأحكام المُطلقة على الأفعال من ناحية الأخلاق الكونيّة. أُطلق عليها اسم أخلاق حديثة لأنّها كانت حديثة في شبابي، وكانت الدّرس الذي استخلصناه من أفلام أمريكيّة كثيرة، ومن روايات همنغوي كذلك، فأصبحتُ عالقًا بين الإخلاص لهذه المَأثرة «التّقنيّة»، و«الواقعيّة»، وإدراك الخواء الذي تحتها. لكن حتّى اليوم، يبدو أنّها تختلف اختلافًا تامًا عن روح زماننا، أجد أنّ لها إيجابيّات.

في زينوفون شميلةٌ عظيمة، ألا وهي عدم تعتيم، أو تعظيم حال جنوده. إذا أظهرَ انسلاخًا، أو نفورًا من العادات «الهمجيّة» مرارًا، فيجب أن يُذكر أيضًا أنّ الهرطقة «الاستعماريّة» بعيدةٌ كلّ البعد عنه. إنه يعي جيّدًا أنّه يقود حشد مرتزقةٍ على أرضٍ أجنبيّة، وأنّ الصّواب يجانب فريقه، والحق في جانب المستَعمَرين «الهمج». في خطاباته التي وجهّها لرجاله لم يغفل قط عن

تذكيرهم بحقوق أعدائِهم: «يجب أن تتذكروا أمرًا آخر. سيحين دهر ينهَبُنا فيه أعداؤنا، وسيكون لديهم حينئذ سبب جيّد للإيقاع بنا بما أننا استولينا على ممتلكاتهم ...» تنكشف نزاهة زينوفون في هذه المحاولة لإضفاء شيء من (الأسلوب)، أو المبدأ، للتّحركات البيولوجيّة لرجال جشعين، ومتوحشين وسط جبال وسهول الأناضول حيث تظهر النّزاهة؛ نزاهة ليست تراجيديّة، بل برجوازيّة. نحن ندرك أنّ بإمكان المرء إضفاء الأسلوب والنّزاهة بكل سهولة على أفعال قبيحة، حتّى لو لم تفرضها ضرورة. الجيش الإغريقي المتراجع بين الجبال العالية، والمضائق، وسط هجوم ومكائد عدوانيّة، ما عاد قادرًا على معرفة إنْ كان هو الضّحية أم الجلّاد، تحيق به أبشع المجازر وأكثرها وحشيّةً إمّا بسبب تفوّق [الآخر] أو لا مُبالاته، وهذا يحيي في قارئ الكتاب شيئًا من العذاب الرّمزي، قد لا يفهمه أحد غيرنا.

[1978]

أوفيد والمُقاربة الكونيّة[4]

«هناك طريقٌ يُؤدي إلى السّموات العُلا، يمكن مشاهدته إذا كانت السّماء صافية، ويُطلق عليه درب التّبانة، ويُعرف من بياضه النّاصع. يمر الآلهة به وهم في طريقهم إلى منزل تونانتي العظيم، إلى القصر. عن اليمين والشّمال أبوابٌ مفتوحة يقف عند مداخل ردهاتها آلهة أجواد، تحيط بهم الجموع دائما. أمّا الأرباب العاديّون فيقيمون منتشرين في مكان آخر، وأكثر الأرباب شهرة وقوة يقيمون في منازلهم هنا، المطلّة على الطّريق مباشرة. ولولا الحرج لقلتُ إن هذا المكان هو بلاط للجنان العُلا.»

يُعرّفنا أوفيد في بداية ***التّحولات*** على عالم آلهة السّماء، ويُحاول تقريبنا إلى عالمهم من خلال تشبيه مدينتهم بطبوغرافيّة روما، وانقساماتها الطبّقية، وعاداتها المحليّة (الباعة الذين يصيحون يوميًّا)، وحتى من ناحية الدّين: الأرباب أنفسهم لهم أرباب في المنازل التي تؤويهم، مما يعني أن أسياد السّماوات والأرض يعبدون آلهتهم المنزليّة.

لا يعني التّقريب التّقليل من الشّأن أو السّخرية؛ نعيش في كون تملأ الكائنات فراغه، وتتبادل فيما بينها السّمات والأبعاد باستمرار، الزّمان يتدفق بحكايات وفيرة وتاريخ دوريّ دومًا. الكائنات والقصص الأرضيّة تكرار للكائنات والقصص السّماوية، وكلاهما متداخلان في لولب مزدوج. هذا الاتصال بين الآلهة والبشر -مرتبط بالأرباب ومن يحبهم إجباريًّا- هو أحد المحاور

4- من كتاب بعنوان *حدود مُلغزة*. إعداد بييرو بيرنارديني مارزولا. دار ايناودي 1979.

المهيمنة في *التّحولات*. هذا مثال بسيط على التّقارب بين كل كائنات الوجود، سواء أكانت بشريّة أم لا؛ الحياة النّباتية والحيوانيّة، ومملكة المعادن، والسّماء يؤثّر جوهرها في البشر ذوي الصّفات الجسمانيّة، والنّفسيّة، والأخلاقيّة.

تتجذّر شعريّة *التّحولات* في هذه الحدود الضّبابية بين عالميْن مختلفيْن. يُقدّم مطلع الكتاب الثّاني نموذجًا استثنائيًّا على هذا في أسطورة بايثون الذي تجرّأ واستولى على زمام عربة الشّمس. في هذه الجزئيّة، تبدو السّماء مساحة لا حدود لها، وذات هندسة مُجرّدة في آن واحد. وتبدو من ناحية أخرى، مسرحًا للمغامرة البشريّة، تفاصيلها دقيقة، ولا نفقد تسلسلها ولا برهة، لأنّها تشد انتباهنا.

ويشد أوفيد انتباهنا من خلال: دقّته المتناهية في وصف المُعطيات الحِسيّة، كحركة العربة التي تنحرف وتتقافز بسبب حمولتها الخفيفة غير المعتادة، أو عواطف الشّاب، أو السّائق غير الماهر. ومن خلال دقّته في تصوير النّماذج المُثلى مثل الخريطة الفلكيّة. بافتراض دقّتها، سنلاحظ وجود مُعطيات مُناقضة، لها وَقْعُها سواء أسُردت بتفصيل تلو الآخر، أم سُردت بشكلٍ عام، لكنّها لا تلتحم معًا لتكوين رؤية مُتجانسة. السماء كُرويّة وتتقاطع دروبها الصّاعدة والنّازلة التي يمكن تمييزها من خلال آثار مسارات العجلات، غير أنّها تدور في الاتّجاه المُعاكس لعربة الشّمس؛ إنّها مُعلّقة بارتفاع يصيب بالدُّوار فوق البلاد والبحار التي يمكن رؤيتها في الأسفل. أمّا الآن فتبدو كسقف عُلوي تُثبّت فيه النّجوم. السّماءُ جسرٌ يحمل العربة فوق أراضٍ جرداء، الأمر الذي أصاب بايثون بالخوف من إكمال رحلته، فتمنّى أن يعودَ أدراجه «ما عساه أن يفعل؟ خلفه مساحة شاسعة من السّماء، وأمامه مساحة أكبر. قاس حجمها في ذهنه». إنّها خاويةٌ على عُروشِها لا تشبه المدينة التي ذُكرت في الكتاب الأول، وهنا تساءل فوبوس[5]: «هل حسبت أنك ستجد غابات مُقدّسة، ومدنًا للآلهةِ، ومعابدَ مملوءة بالهدايا الثمينة هنا؟»، لا تسكنها إلّا الوحوش الضارية، مُجرّد صور زائفة، أي أنّ كوكبات النّجوم قد فَرَقَت منها القلوب. في السّماء مسارٌ منحرفٌ ستتّضح رؤيتُه عمّا

5- فوبوس: رب الحياة والنّور في الأساطير الإغريقيّة. المُترجمة

قريب، في منتصف الطّريق صعودًا، لا يعلو هذا الطّريق القطبيْن الشّمالي والجنوبي، لكنّك إذا أضعت طريقك، وتهت بين المنحدرات فسينتهي بك المآل أسفل القمر، مُضْرِمًا النّيران في السّحب والأرض.

بعد توقّف هذه الرّحلة السّماويّة في اللّامكان -وهو الجزء الأكثر إثارة في القصّة- يبدأ وصف مهيبٌ للأرض المشتعلة، والبحار التي تغلي، وتطفو على أسطحها جثث عُجولٍ بحرٍ بطونها باتّجاه السماء -صفحة من أهم الصّفحات الكلاسيكيّة التي كتبها أوڤيد شاعر النّكبة- في مشهد يستكمل مشهد الطّوفان في الكتاب الأوّل. أحاط الماء من كل صوب بألما تيلّوس (الأرض الأم). حاولت الينابيع الجافّة الاختباء في رحم الأرض الغيهب. والأرض ذات الشّعر الأسفع، برماد في عينيْها، توسّلت إلى المشتري بصوت واهن مُتحشرجٍ، وحذّرتهُ من أنّ ذوبان القطبيْن يعني انهيار قصور الآلهة. (لكن أيَقصَد هنا قطبا الأرض أم السّماء؟ هناك أيضًا حوارٌ عن مِحوري الأرض اللذيْن فقد أطلس القدرة على إسنادهما بسبب سخونتهما. كان القُطبان في زمن أوڤيد مجرّد مفهوم فلكي، وهذا ما توضّحه كلمتا: «قصر الجنان»، فهل يعني هذا أنّ قصر الجنان في السّماء فعلًا؟ ولماذا ينكر أپولو هذا إذن؟ ولماذا استُبْعد فوبوس، ولم يمر به پايثون أثناء رحلته؟ لا نجد هذه المتناقضات في [ملحمة] أوڤيد فقط؛ بل نجدها أيضًا في ملحمة الإنيادة لكاتبها فيرجيل، وفي قصائد شعراءَ أثيرين كذلك؛ الإلمام التّام «بوجهة نظر» القُدماء عن السّماء عصي على أفهامنا).

تحتدِم هذه الجزئيّة مع تشظّي عربة الشمس بعدما صعقَها (جوف/ المشتري)[6]، وحطّمها إلى أجزاء متناثرة: «اللجام هنا، والدّولاب منزوعًا عن محوره هناك، وفي المدى البعيد أسلاك الدّواليب المُقطّعة». هذا ليس الحادث المروري الوحيد في *التّحولات*؛ فقد سائق آخر السّيطرة وخرج عن السّرعة المُحدّدة للمسار، إنّه هيبّوليتوس في الكتاب الأخير من الملحمة، حيث يزداد وصف تفاصيل الحادث دقّة حتّى يتراءى لنا أنّه وصفٌ تشريحيّ لا وصفٌ آلي؛ تُذكر تفاصيل عن الأحشاء والأوصال المُقطّعة والمُبَعثرة.

6- جوف: إله البرق والسّماء. المُترجمة

تداخل العلاقات بيْن الآلهة، والبشر، والطّبيعة يوحي بنظامٍ متسلسل، أواصرُه الدّاخليّة مُعقّدة؛ حيث تؤثّر كلّ علاقة فيهِ في العلاقتيْنِ الأخرَييْن بدرجاتٍ مُتفاوتةٍ. مركز توتّر الحدث في *التّحولات* لأوڤيد هو الأسطورة التي تتصادم فيها القوى الثّلاث، وموازنة إحداها للأخرى. كل شيء يعتمد على طريقة سرد الأسطورة؛ قد يذْكر الآلهة أسطورة ما لعبوا فيها دورًا محوريًّا، ليكونوا مثلًا أخلاقيًّا أعلى للفانين، بينما قد يستخدم البشر ذات الأسطورة كذريعة أو تحدّ للآلهة، كما فعل كل من: بييرِدِس، وأراكني. من الأساطير ما يحبُّ الآلهة ذِكرها، ومنها ما يفضّلون كتمانه. كَريمات پييردس يَعرِفن وجهًا آخر لحكاية تسلق العمالقة لجبل أوليمپوس من وجهة نظر العمالقة، وهي حكايةٌ أَرعبت الآلهة الذين أُجبروا على الحرب (الكتاب الخامس). سَرَدْنَ الحكاية بعد تحدي ربّات الأدب والفنون[7] في السّرد القصصي. سَرَدت الموزيات عددًا من الأساطير التي توضّح دوافع أوليمپوس، ثمّ عاقبن بنات بييردِس بتحويلِهن إلى غِربان عقعق. ازدراء الآلهة في الملحمة إمّا أنْ يدل على عدم احترامهم أو الكفر بهم، كما حدث عند تَحَدّي (أراكني) الحائك لمينيرڤا في استخدام النّول، فنسَجَ رسومات تُظهر آثام الآلهة الشّهوانيين (الكتاب السّادس).

قد يشير وصف أوڤيد الدّقيق لطريقة عمل آلة النّول في هذه المنافسة إلى تماهٍ محتمل بين ملحمة الكاتب، وحياكة النّسيج بألوان متعدّدة. لكن مع أيّ نسيجٍ تآلفت هذه الملحمة؟ مع نسيج پالاس مينيرڤا، الذي يُصوّر وقوع أربع عقوبات سماويّة على بشرٍ تحدّوا الآلهة (حيكَت في زوايا القطعة المنسوجة الأربع مشاهد تفصيليّة للقصّة، وأُطّر النّسيج بأوراق الزّيتون، بينما صوّر المشهد الأوسط الكائنات الأولمپيّة العظيمة بصفاتها المألوفة)؟ أم تآلفت الملحمة مع نسيج أراكني، الذي طرّز الأفعال الماكرة لكل من: جوڤ، ونيپتون، وأپولو التي سردها أوڤيد بشيء من الإسهاب، وأكاليل الأزهار واللبلاب تحيط بهم، وكأنّها إشارات ساخرة (لكلّ تفصيل مُضاف قيمة، على سبيل المثال: حينما نُقِلت أوروپا فوق البحر على ظهر

7- تسع ربّات يُلهمن الأدباء، والشّعراء، والعلماء. يطلق عليهنّ موزيات كذلك. المُترجمة

ثور، رفَعَت قدميْها بحذر تجنّبًا للبلل «خشت ابتلال قدميْها بسبب أواذيه، ورفَعَت قدميْها»)؟

لم تتآلف الملحمة مع أيّ نسيجٍ منهما. في مجموعة الأساطير التي تقوم عليها القصيدة كلها، يبدو أنّ أسطورة پالاس وأراكني تضم نزعتيْن مُصغّرتيْن في النّسيجيْن، تُشيران إلى اتّجاهيْن أيديولوجييْن متعارضيْن: أحدهما يهدف إلى ترسيخ الخوف من المُقدّس في الأذهان، أمّا الآخر فيُروّج إلى عدم الاحترام والأخلاق النّسبيّة. لكن من الخطأ لأي شخص أن يستشف من هذه المسألة أنّ الملحمة يجب قراءتها بالأيديولوجيّة الأولى لأنّ تحدي أراكني استحقَّ عقابًا شديدًا، أو الأيديولوجيّة الثّانيّة لأنّ القالب الشّعري يصبّ في مصلحة الضّحية المُذنبة. بما أنّ *التّحوّلات* تهدف إلى تجسيد الحكايات عبر سردِها للأدب مصحوبةً بقوى الخيال والمعاني التي تحملها، فإنّه لا يوجد تفضيل -طبقًا لغموض الأسطورة المُثلى- لأي قراءة منهما. تمكّن الشّاعر من تجنّب التّركيز على أي بُنية جزئيّة، من خلال مضاعفة عدد القصص بحيث لا يُستبعد فيها أي ربّ معروف أو مجهول. ومن ثمّ، إقحام جميع الحكايات ودلالاتها المُتدفّقة في كل التّيارات في أبيات سداسيّة التّفعيلة.

هناك قضيّة إله جديد وغريب -تصعب ملاحظة هذا الأمر فيه- ربّ مُشين يُخالف كل ثوابت الجمال والفضيلة، وهو مذكور في *التّحولات*، إنّه باكوس-ديونسيس. إله ماجن ترفض مُواليات لمينيڤرا (بنات مينيا) حضوره وهنّ يحِكن الصّوف في أيام مهرجان باكيس، ويقضين ساعات عملهن الطّويلة في سرد الحكايات. يظهر هنا استخدام آخر للقصص، وهو مُبرر من ناحية عمليّة: طلبًا للمُتعة الخالصة «لمنعِ الزّمن من أن يبدو أطول»، وكوسيلة لزيادة الإنتاجيّة «سنزيد العمل مُتعةً، إذا سردنا قصصًا مختلفة»، وهذا يُلائم مينيرڤا (الرّبة العليا) لتلك العاملات بكد، والمُشمئزّات من فرط عربدة ومجون ديونسيس الذي انتقل إلى بلاد الإغريق بعد احتلال الشّرق.

من الواضح أن فن القصص الذي تعشقه النّاسجات، يرتبط بعقدة پالاس- مينيرڤا. شاهدناه في قصّة أراكني، الذي تحوّل إلى عنكبوت لأنّه نافس الرّبة، ونشاهده أيضًا في حالة نقيضة، في عربدة پالاس التي قادت لسوء فهم مع الأرباب الآخرين. وهكذا، حتى بنات مينيا (الكتاب الرّابع)،

مُذنبات بسبب اختيالهن بعفّتهن، وإخلاصهن الشّديد لـ «مينيرڤا التي وصلت في وقت غير مناسب»، وسيطالهن عذاب شديد أيضًا؛ حوّلتهن الرّبة التي تعرف العمل لا النّشوة، وتعرف الأغاني لا الحكايات، إلى وطاويط. وكيلا يتحوّل أوڤيد إلى وطواط أيضًا، حرص على فتح كل أبواب قصيدته لأرباب الماضي، والحاضر، والمستقبل، الأرباب المحليّين والغرباء، وأرباب الشّرق الحكّائين في عالم بعيد عن بلاد الإغريق، فضلًا عن استعادة أغسطس لدين الرومانيين الذي يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالحياتيْن الثقافيّة والسياسيّة لعصره. لكنَّ الشَّاعر لن يتمكن من إقناع أقوى إله –أغسطس– حيث سينفي الشّاعر الذي حاول جعل الوجود في متناول اليد، إلى منفى أبديّ، في عالم سرمديّ.

من الشّرق (من *ألف ليلة وليلة*، كما يقول ولكنسن) استوحى أوڤيد حكاية پيراموس وثيزبي العاطفيّة (التي اختارتها إحدى بنات مينيا من قائمة حكايات أخرى مجهولة المصدر)، اللذين تبادلا الكلمات المهموسة عوضًا عن القُبل في ثقب [جدار يفصل بين منزلهما]، تحت نور القمر وقرب شجرة التّوت الأبيض، وهي حكاية ينتقل تأثيرها إلى *ليلة منتصف صيف* في إنجلترا الإليزابيثيّة.

ومن الشرق، وعن طريق رومانسيّة إسكندريّة، يستمد أوڤيد تقنية تجسيم المساحة داخل العمل [الأدبي]، عبر ضم حكايات إلى أخرى، ليزيد من تأثير المساحة الممتلئة، والمحتشدة، والمتداخلة. كما حدث أثناء صيد خنزير في الغابة، حيث تحدّدت مصائر عدّة أبطال بارزين (الكتاب 8). كان إعصار أكيلوس قريبًا منهم، وسدَّ طريق عودتهم. استضافهم إله النّهر بحفاوة، فأصبح ملجأهم وعائقًا لهم في آن واحد؛ لأنّه أنْسَأ مغادرتهم حيث استغل المناسبة ليروي الحكايات لهم. ثيسوس هو أحد أولئك الصّيادين، وقد انتابه فضولٌ شديد ليعرف أصل كل ما شاهده، وهو ما حدث مع بيريثوس الكافر الجريء أيضًا (كان رافضًا للأرباب، وشديد الزّهو بذاته). شعر إله النّهر برغبته في سرد روائع قصص مسخ الكائنات. وبهذه الطّريقة أضيفت قصص جديدة باستمرار في *التّحولات*، وكأنّها صَدَفة كوّنت لؤلؤة؛ واللؤلؤة في هذه الحالة ملحمة قصصّية تعالج موضوع باوسيس وفيلمون الذي يضم عالمًا كاملًا من التّفاصيل الدّقيقة، ذات الإيقاع المختلف تمامًا.

يجب أنْ يُذكر أنّ أوفيد نادرًا ما يغتنم المنفعة من هذه التّعقيدات البُنيويّة، شغفه المهيْمن على فصاحته الإنشائيَّة ليست تنظيمًا مُمنهجًا بل متراكمًا، ويجب أنْ يختلط بوجهات نظر متعددة، وتغييرات في الإيقاع. ولهذا عندما يشرع ميركوري في سرد مسخ حوريّات سيرنتكس إلى مجموعة أقصاب -لينوّم أرغوس الذي لا تغمض أجفانه المئة معًا بتاتًا- يكون سرده مُفصّلًا أحيانًا، وموجزًا في جملة واحدة أحيانًا أخرى، أمّا تَتِمّة القصّة فلم تُروَ، لأنّ الإله قد سكت عندما شاهد إغماض جميع عيون أرغوس.

التَّحوُّلات ملحمة متسارعة الأحداث؛ كل جزءٍ فيها يجب أنْ يتبع الآخر بإيقاع صارم ليصعق مخيلتنا، وكلّ صورةٍ تدخُل في الأخرى، ثمّ تظهر بوضوح، فتختفي. ذات المبدأ المُتَّبَع في التَّصوير السّينمائي؛ كل جملة في الملحمة تشبه لقطة سينمائيّة يجب أنْ تزخر بالمنبّهات البصريَّة ذات الحركة المُتواصلة. رهبة الفراغ تُهيمن على المساحة والزّمن في الملحمة. في كلّ الصّفحات، نجد جميع الأفعال في الزّمن المضارع، وكأنّنا نشهد الأحداث بأمّ أعيننا، أحداث جديدة تتابع بسرعة، وكلّ قطعٍ مرفوض. عندما شعر أوفيد بالحاجة إلى تغيير الإيقاع، فإن أوّل ما فعله هو تغيير ضمير المُتكلّم، لا زمن الفعل؛ فانتقل من ضمير الغائب إلى ضمير المُخاطب. أي أنّه عرّفنا مُسبقًا على من سيتكلم بمخاطبته بضمير المخاطب المفرد «أنت أيضًا يا ميركوري، يتغيّر شكلك إلى ثورٍ وحشي». الزَّمن المضارع يعني الحاضر واستحضار الشَّخصيَّة الفعليّة. حتَّى عندما تكون الأفعال في الماضي، فإنَّ أسلوب النّداء يوحي بالآنيّة. تستخدم هذه العمليّة عادة عندما يقوم أكثر من فاعل بأفعال مُتماثلة، تجنبًا لرتابة القوائم. إذا تمت مخاطبة تيتيوس بضمير الغائب، فإنّ تانتالوس وسيسفوس سيوُجّه لهما الخطاب بضميري الغائب أيضًا، حتّى النّباتات قد تُخاطب بضمير المُخاطب «جئتَ أنت أيضًا، أيها اللبلاب المُعترش»، ولا عَجب في هذا، فهي نباتات تتحرَّك كما البشر، وتهرع باتّجاه صوت أورفيوس - أرمل الآن، ويعزف القيثارة، والنّباتات الكثيفة تحيط به (الكتاب التّاسع).

هناك أوقات -ذُكر أحدها توًّا- تَستوجب التّأنّي في السّرد، والانتقال إلى إيقاع أهدأ، لإضفاء شعور بتوقّف الزّمن، واحتجابه في المدى البعيد.

ما الذي سيفعله أوڤيد حينئذٍ؟ يتباطأ السّرد لإبراز أدق التّفاصيل، على سبيل المثال: يرحّب كلٌّ من باوسيس وفيلمون بالزّوار المجهولين -رَبَّان- في كوخهما المتواضع «لكن إحدى قواعد المائدة الثّلاث كانت شديدة القصر. فوُضِعت عجينة فخار أسفلها لتتساوى القوائم. فور إصلاح ذلك الميلان، نظفوا سطح المائدة بورق النّعناع اليانع، ثمّ وضعوا عليها زيتونًا بلونيْن مقدَّسًا لدى العذراء مينيرڤا، وكرزًا خريفيًّا في قاع النّبيذ، وهندباء وفجلًا حول الجبن، وقلّبوا البيض بهدوء على رماد متوسّط الحرارة. قدموا الطَّعام في أوان فَخاريَّة...» (الكتاب الثّامن).

يُحقّق أوڤيد هدفه من زعزعة الزّمن عبر مواصلة إضافة التّفاصيل إلى المشهد، فطرته تميل للإضافة، لا الحذف، واستخدام عدد أكبر وأدق من التّفاصيل بلا التباس. عملية تُنتج تأثيرات مختلفة حسب وتيرة السّرد، الإضافة هنا محدودة، ومُتجانسة في مواضع، ولا محدودة ومثيرة في مواضع أخرى لإثراء القصّة بملاحظته الموضوعيّة لظاهرة طبيعيّة. كما حدث حين أوشك بيرسيوس على مصارعة وحش البحر ذي الظّهر المُغطّى بالأصداف، فوضع رأس ميدوزا المنتفش بالأفاعي، على صخرة ووجهُها إلى الأسفل، وكان قد نثَر طبقة من طحالب البحر وقصب الماء حتى لا يتأذى الرّأس من الرّمل الخشن. بعد أن راقبت عرائس البحر تحجّر الأقصاب بسبب ملامسة الرّأس، استمتعت بتطبيق ذات الفعل على أقصاب أخرى؛ وهكذا تكوّن المرجان الذي يتحجر عند التّعرض للهواء رغم مرونته تحت الماء. ويختتم أوڤيد المغامرة الأسطوريّة بذكر أسطورة سببيّة، لأنّه يعشق تكوينات الطّبيعة الغريبة.

يُسيطر الاختزال الدّاخلي الشّديد في هذه الملحمة التي نحسبها تمتد بلا قيد. هذا الاختزال يُلائم التّحوّلات التي تقتضي تكوين كائنات جديدة من كائنات قديمة قدر الإمكان. بعد الطّوفان، تحوّلت الصّخور إلى بشر (الكتاب الأوّل)، «إذا كان في الصّخور جزء مُخضَّبٌ بالنّدى أو الطّين، فإنَّها تصبح جزءًا من الجسد، وكل ما هو صلب وقاسٍ يستحيلُ عظامًا، أمّا الأوراق فظلّت على حالها، ولم يتغيّر اسمها». يتوسع الاختزال هنا حتّى يصل إلى الاسم. أكثر ما يُميّز دافني هو شعرها الأشعث (الكتاب الأول)

لدرجة أنّ فوبوس سرَحَ في تموّجات الشّعر حول عنقها، وقال لنفسه: «كيف سيبدو شعرها بعد تسريحه؟». وحين همّت بذلك انتقلت إلى رحلة تحوّلٍ نباتي: «تحوّل شعرها إلى أوراق شجرة، وذراعاها إلى أفرع، وقدماها المتحرّكتان قد التصقتا بالأرض عبر جذور ثابتة». أهلكتها عيون قايين الواكفة (الكتاب الخامس) حيث ذابت «وقد أغرقتها دموعها» حتّى تبخّرت في النّهر الذي كانت رَبّته يومًا ما. أمّا فلّاحو ليسيا (الكتاب السّادس)، الذين أفسدوا ولوّثوا البحيْرة من خلال تعكير الماء بإثارة الطّين حين أرادت لوتانا التي أَخَذَ منها الجَهْد، وأنهكها الإعياء سدّ رمق رضيعَيْها التّوأميْن، فقد تحوّلوا إلى ضفادع، وهي عقوبة عادلة لهم؛ اختفت رقابهم، والتصقت أكتافهم برؤوسهم، واخضرّت ظهورهم، وابيضّت بطونهم.

درس شيگلوف šćeglov هذه الأداة السّرديّة في مقال شديد الوضوح والبلاغة. يقول شيگلوف: «كل هذه التّحولات تختص بخصائص فيزيائيّة ومكانيّة مُميّزة، اعتاد أوڤيد على عزلها حتّى خارج كتابه: «حجرٌ صلد»، «جسد طويل»، «ظهر مُقوّس»... وبفضل إلمام الشّاعر بخصائص الأشياء، قدّم أقصر السّبل للتحوّلات، لأنّه يعرف مسبقًا مواطن التّشابه والاختلاف بين البشر والدّلافين [مثلًا]. الحقيقة الأساسيّة تعود لتصوير العالم كلّه على أنّه نظام مُكوّن من عناصر ثانويّة، وعمليّة التّحوّل صورة شعريّة بعيدة، وظاهرة مُذهلة، تتحوّل إلى عمليّات متتالية بسيطة جدًّا. لم يعد الحدث مُجسّدًا على أنّه حكاية أسطوريّة، بل غدا حقائق يوميّة وواقعيّة (النّمو، والتّضاؤل، والصّلابة، والنّعومة، والانثناء، والاستقامة، والاتّصال، والانفصال إلخ)».

يصف شيگلوف كتابة أوڤيد، فيقول: تضم في داخلها نموذج أو منهجَ روب-غريليت Robbe–Grillet الأبلغ والأبرد. هذا الوصف لا يهدر ما نبحث عنه في *التّحولات*. لكن أهم مسألة هي طريقة تصوير (إحياء وقبض الرّوح) الأمور بموضوعيّة، «مثل تراكيب عددها قليل نسبيًّا، وذات عناصر في غاية البساطة» تُناغم الفلسفة الوحيدة في الملحمة، «تلك المعنية بالوحدة والتّرابط بين موجودات العالم؛ الجمادات والأحياء».

من خلال تحييد أوڤيد لنظريّته في نشأة الكون في الكتاب الأول، ومجاهرته بالإيمان ببيثاغوراس في النّهاية، نتيقّن من أنّه أراد تقديم الفلسفة

الطّبيعية استنادًا إلى أساس تنظيري، ربما كي ينافس لوكريتيوس الرّاحل. كان هناك نقاش مطول حول قيمة هذه الآراء، ولعلَّ الشَّيء الوحيد المهم هو الاتّساق الشّعري للطّريقة التي صوّر وسرد أوفيد فيها عالمه؛ الأحداث المتراصّة والمتداخلة والمُتشابهة أحيانًا، والمُختلفة دائمًا، والتي يُحتفى فيها باستمراريّة وعدم ثبات الأشياء.

وقبل أن ينهي أوفيد الفصل المتعلّق بأصل العالم ومآسيه الأوليَّة، تطرّق إلى علاقات الحب التي أقامها الآلهة مع الحوريّات، أو الإنسيات الفانيات. هناك عدد من الثّوابت في تلك العلاقات (التي تشغل الجزء الأكثر حيويّة من الملحمة، الفصول الأحد عشر الأولى)؛ كما أظهر بيرنارديني لاحقًا: فيها حب من النّظرة الأولى، ورغبات عارمة بلا تعقيدات نفسيّة، وتتطلب قرارات فوريّة. وبما أنَّ المخلوقة المُشتهاة ترفض [هذا الحب] عادة وتهرب، فإنَّ مطاردتها في الغابات مُتكرّرة. قد تحدث التَّحولات في أوقات مختلفة، إما قبل (تنكّر المُطارِد)، أو أثناء (هروب العذراء المُطاردة)، أو فيما بعد (عقاب يصيب الفتاة المُغَرَّر بها سلَّطته ربَّة أخرى غيورة).

مقارنةً بالرّغبة الذّكوريّة المستمرة، نجد أنّ حالات مبادرة الأنثى بالحب نادرة جدًّا، لكنّها تكون معقّدة إن حدثت، وتخلو من الاعتلاجات المفاجئة وفيها شغف حقيقي، ووقعها النّفسي أعظم (ڤينوس مغرمة بأدونيس)، وتشتمل على عنصر إيروسي مَرَضي (عندما عانقت الحورية سالماسي هيرمدتس تحوّلت إلى مخلوقة تميل للجنسيْن)، وفي بعض الحالات يكون حُبًّا ممنوعًا تمامًا، عواطف مُحرَّمة (على سبيل المثال: شخصيّتا ميرا وبيبلوس. الجزئية التي يقوم فيها بيبلوس بتحفيز اشتهاء ميرا لأخيها، من خلال حلم مزعج أثناء نومها، هي إحدى أفضل الفقرات النَّفسيَّة في ***التّحولات***). إضافة إلى حكايات المِثْليّة (مثل إيفيد)، والغيرة (مثل ميديا) المَرضيّة، وقصص جاسون وميديا التي تتوسّط الملحمة تمامًا (الكتاب السّابع) مساحة لرواية حقيقيّة، يتداخل فيها كلٌّ من: المغامرة، والوجد، وسحر المشعوذات «الأسود»، الذي سينتقل تأثيره إلى ***ماكبث***.

الانتقال من قصّة إلى أخرى بلا فواصل يعود سببه -كما قال ولكنسون- إلى أنّ «نهاية القصّة لا تتصادف مع نهاية الفصل. حتّى لو تبقّت أبيات قليلة

في الملحمة، فإنّ أوڤيد سيسرد من خلالها قصّة جديدة. هذه هي الأداة الزّمنية الأمثل لكاتب مُتسلسل لتهيئة القارئ للقصّة التاليّة، وهذا يشير أيضًا إلى استمرارية العمل الذي يُفترض عدم تقسيمه إلى فصول بتاتًا، فطول الملحمة لم يكن ليتطلّب مجموعة لفائف من الورق، لكنْ يمنحنا هذا انطباعًا عن وجود عالم حقيقي ومترابط، أحداثه تؤثّر فيما اعتبرناه عوالم معزولة».

قد تتشابه الحكايات، لكنّها لن تتكرّر. ولا مصادفة في أن أكثر حكاية تفطر القلب هي قصة حب إكو المنكودة (الكتاب الثالث) التي حُكم عليه بتكرار ما يقوله الشّاب نارسيسوس، الذي حُكم عليه بتكرار تأمل انعكاس وجهه على الماء. كتبَ أوڤيد ملحمته في غابة قصص الحب هذه -المختلفة والمتشابهة في آن واحد- وصدى صوت إكو ينعكس من الصّخور «تعال! تعال! تعال!»[8].

[1979]

8- «Coëamus! Coëamus! Coëamus!»كلمة قالها نارسيسوس، وكرّرتها الحوريّة. المُترجمة

السّماء والإنسان والفيل[1]

أنصح كل من ينوي قراءة [دائرة معارف] *التّاريخ الطّبيعي* Naturalis Historia التي كتبها پليني[2]، بالتّركيز على ثلاثة أجزاء: جزءان يتحدّثان عن أساسيّات فلسفته؛ أي الجزء الثّاني (المُتعلّق بنشأة الكون)، والجزء السّابع (عن الإنسان)، وجزءٌ آخر يدمج المعرفة بالخيال، وهو الجزء الثّامن (المتعلق بحيوانات اليابسة). ستكتشف بلا شك صفحات مذهلة في كل الأجزاء: عن الجغرافيا (من الجزء 3 إلى 6)، وعن الحيوانات المائيّة وعلم الاشتقاق والتّشريح المقارن (من الجزء 9 إلى 11)، وعن علم النّبات وفلاحة الأراضي وعلم العقاقير (من الجزء 12 إلى 32)، أمّا المقالات المتعلّقة بالمعادن والأحجار الكريمة والفنون الجميلة فستجدها (من الجزء 33 إلى 37).

الإشكاليّة الدّائمة هي أنّ النّاس لا يقرأون ما كتبه پليني، ولا يرجعون إلى القدماء لتبيّن الخبر اليقين، ولا ليتعرّفوا علي ما عرفوه أو ما اعتقدوا أنّهم عرفوه عن موضوعٍ معين، ولا حتّى لاستخلاص الحقائق الغريبة المثيرة للفضول. وبخصوص المحور الأخير، فلا يمكن للمرء تجاهل الجزء الأول، وهو فهرس [يضم عناوين] العمل كلّه، ويستسقي سحره من تجاور [عناوين] لا يمكن توقّعها: «أسماكٌ على رأسها حجرٌ صغيرٌ، أسماكٌ تختفي

1- من مقالة بعنوان: «السّماء، والإنسان، والفيل» عن موسوعة *التّاريخ الطّبيعي*، للكاتب جايوس پليني الأكبر، التي نشرتها دار ايناودي عام 1982.

2- Gaius Plinius Secundus، فيلسوف من الإمبراطوريّة الرّومانيّة (23-؟ ق.م)، ويُعرف باللغة الإنجليزية باسم پليني الأكبر Plini the Elder. تتكوّن موسوعته من 37 جزءًا. المُترجمة

شتاءً، أسماكٌ تهتدي بالنّجوم، أسماكٌ بيعت بأثمان خياليّة»، أو: «زهور: 12 نوعًا و32 مُخدّرة. الليلك: 3 أنواع، 21 مُخدّرة. نباتات تنمو من التّرشيح، النّرجس: 3 أنواع، و16 مخدّرة. نباتات يمكن تلوين بذورها للحصول على أزهار ملوَّنة، الزَّعفران: 20 مخدرًا. أين تنمو أفضل الأزهار؟ أزهارٌ انتشرت في فترة حصار طروادة، نقشات زهور على الملابس». أو عناوين مثل: طبيعة المعادن؛ عن الذَّهب، عن كميَّة الذَّهب الذي امتلكه القدماء، عن نظام الفروسيّة وحق ارتداء الخواتم الذَّهبيَّة، وعدد مرّات تغيُّر نظام الفروسيَّة». لكنّ بليني كاتب يستحقُّ قراءةً مُتمعّنةً أيضًا؛ لأسلوبه البليغ الذي يزداد حيويّة مع عشقه للموصوف، واحترامه لتنوّع الظّواهر اللّامتناهي.

بإمكاننا التّفريق بين بليني الشّاعر والفيلسوف - بإدراكه للكون، ومشاركته الوجدانيّة للمعرفة والغموض؛ فبليني جامع البيانات العُصابي ومدوّن الحقائق المهووس يبدو أنّ دوره الوحيد ليس هدر أي ملحوظة كتبها على عددٍ مهول من الأوراق. (كان نهمًا، وانتقائيًا، وناقدًا في استخدامه للمراجع؛ أيّدَ بعض الحقائق، وشكّكَ في بعضها، ورفض بعضها لأنّها هراءٌ قاطع. المشكلة الوحيدة هي أنَّ المنهاج الذي اتّبعهُ للتّقييم كان غير مترابطٍ البتّة، ولا يمكن التّنبّؤ به). على أيّ حال، إذا أقرَّ المرء بوجود هذيْن الجانبيْن فيه، فيجب أن يعي أنّ بليني مجرّد كاتب واحد، تمامًا كالعالم الذي أراد وصفه؛ كونٌ واحدٌ رغم تعدّد الأحياء فيه. ولتحقيق هدفه، لم يخشَ محاولة احتضان العدد اللامتناهي للكائنات الموجودة في العالم، والأضعاف المُضاعفة من المعلومات المُتعلّقة بها، لأنّ الكائنات والمعلومات بالنّسبة لبليني لها ذات الحق في أنّ تكون جزءًا من التَّاريخ الطَّبيعي، ليقرأه من ابتغى برهانًا دامغًا على مسألة ما.

آمن بليني أنَّ العالم عبارة عن سماء ممتدّة ليس لها خالق، وتحيطُ باستدارتها كل ما على الأرض (2.2). لكن يستحيل فصل العالم عن الرّب، الذي هو بالنّسبة لبليني والمذهب الرّواقي الذي يعتنقه، ربٌّ واحد محصور بحيّز أو اتّجاه، ولا ينتمي لطُغمة الأرباب الأولمپيين (باستثناء الشّمس، التي هي روح السّماوات (2.30)). لكن السّماء في ذات الوقت، تتكوّن من نجوم لا نهائيّة كالرّب (النجوم حيكَت في السماء، وهي في ذات الوقت محاكة

في نسيج الفردوس، وحيكت في الهواء (أعلى وأسفل القمر) اللّامرئي، وتصهر جوهر الـرّوح، مُكوّنةً الغيم الرّكام، والبرَد، والبرق، والرّعد، والعواصف (2.102)

حين نتحدث عن پليني، فنحن نجهل إلى أي مدى يمكن نسب الأفكار التي كتبها إليه. إنّه دقيق بخصوص زجّ القليل من أفكاره، لذا يتقيد بما تذكره مصادره: وهذا يتوافق مع نظرته الموضوعيّة للمعرفة التي تستبعد الأصالة الفردانيّة. لفهم وجهة نظره الحقيقيّة المتعلّقة بالطّبيعة، ودور الأساسيّات الغامضة، والوجود المادي للعناصر فيها، يجب أن نحصر أنفسنا بما هو ملكه حتمًا، وبما ينقله عبر نصوصه. نقاشه المتعلّق بالقمر -على سبيل المثال- يدمج عنصريْن: الأول، ملحوظةٌ تُعبّر عن امتنانه العميق لهذه «النّجمة العظيمة، النّجمة التي يألفها كثيرٌ من سكّان الأرض، لأنّها وسيلتهم لمكافحة الظلام»، والثّاني، مراحل تغيّر القمر وخسوفه. سلاسة صياغة العبارات تشرح وظيفة القمر بوضوحٍ شديدٍ. في هذا القسم الفلكي من الجزء الثّاني، يُبرهن پليني على قدرته في أنّ يكون أكثر من مجرّد جامعٍ للمعلومات يتمتّع بذائقة تميل للغرائب التي نفكر فيها عادة. إنّه يُوضّح هنا امتلاكه للقوّة التي يمتلكها أعظم كُتّاب المُستقبل العلميين: نقل أكثر الجدالات تعقيدًا بوضوح شديد، مستمِدًّا منها حسًّا بالتّجانس والجمال.

أنجز پليني كلّ هذا دون تخمينات مُبهمةٍ إطلاقًا، حيث تقيّد بالحقائق دائمًا (بما اعتبره هو أو المرجع الورقي حقيقًة): لم يتقبّل وجود عوالم لانهائيّة، لأن هذا العالم عصيٌّ على الفهم أصلًا، ولأنّ اللّانهائيّة لن تُبسّط فكرة العالم (2.4). لم يؤمن پليني أنّ السّماء تُنتج الأصوات، سواء أكان ذلك الصّوت مزمجرًا مُجلجلًا، أو متجانسًا يفوق الوصف، لأنّ «الليل والنّهار يتعاقبان بصمتٍ على الأرض بالنّسبة لمن يسكنها» (2.6).

تنزيه الرّب عن الصّفات البشريّة التي ألصقتها به الأساطير بآلهة الإغريق، قد أُجبر پليني بمنطقِه على تقريب الرّب من خلقِه الإنسيين بسبب حاجتهم الماسّة إلى جبروته «الرّب من ناحية ما، أقلّ حريّة من الإنسان، لأنّه لا يستطيع قتل نفسه حتّى لو شاء ذلك). والرّب لا يمكنه بعث الموتى، أو التّراجع عن إحياء حي؛ لا سُلطان له على الماضي؛ أي عكس الزّمن (2.27). تمامًا مثل

إله كانط، لا يمكنه التّضارب مع تحرّر المنطق (لا يستطيع منع أن يكون حاصل جمع عشرة وعشرة عشرين)، لكن الحد من قدراته بهذه الطّريقة سيُبعدنا عن الإيمان بخالق الكون على أنّه راسخ في الطّبيعة (هذه الحقائق بُرهان قاطعٌ على قوّة الطّبيعة، وهي ما نُطلق عليه الرّب» (2.27).

النّزعة الوجدانيّة، أو بالأحرى مزيج الفلسفة والنّزعة الوجدانيّة المهيمن على فصول الجزء الثّاني تعكس وجود كونٍ مُتجانسٍ تشظّى فيما بعد: جزءٌ أساسيّ من الكتاب مخصّص للآيات السّماوية. يتأرجح منهاج پليني العلمي بين الرّغبة في العثور على النظام في الطّبيعة، وتوثيق ما هو استثنائي وفريد، الميل الثّاني هو الغالب. الطّبيعة أزليّة، ومُقدّسة، ومُتجانسة، لكنّها تترك مجالًا كبيرًا لحدوث الأعاجيب، والظّواهر التي يتعذّر تفسيرها. ما هو الاستنتاج العام الذي نستنبطه من هذا؟ هل نفهم أنّ نظام الطّبيعة نظامٌ وحشي، يتكوّن بأكمله من استثناءات لقوانينه؟ أم أنّ قوانين الطّبيعة في غاية التّعقيد كما يفوق الرّب مداركنا؟ في كلا الحاليْن، لابد من وجود تفسير لكل حادثة، حتّى لو كان مجهولًا لنا في الوقت الحاضر: «كل هذه الأشياء يتعذّر تعليلها، ومخبوءة في الطّبيعة المهيبة» (2.101)، أو كما كُتب فيما بعد («لا بد من وجودِ سببٍ لهذا» (2.115). هذا لا يعني عدم وجود سببٍ ما، بل يعني وجود تفسير دومًا. تؤيد عقلانيّة پليني منطق السّبَب والمُسبّب، لكنّه يُقلل من شأنه كذلك؛ حتّى لو حصلنا على تفسيرٍ للحقائق، فإنّها لن تتوقف عن إذهالنا.

القاعدة الأخيرة بمنزلة ختام للقسم المتعلّق بأصل الرّياح الغامض: لعلّ مصدرها في الجبال، أو باطن الوديان التي ترجع الصدى، أو في مغارة رَمْي أخفّ شيءٍ فيها كفيلٌ بتكوين عاصفةٍ في بحرٍ، أو في صخرةٍ في ولاية يرقة (في ليبيا)، أو لربما تولّدت عاصفة رمليّة من فرك يديْك. يزوّدنا پليني بسلسلة حقائق غريبة عشوائيّة: قائمة عن تأثيرات الصّواعق على البشر، وتسبّبها بجروحٍ باردة «النّبات الوحيد الذي لا تصيبه الصّواعق هو الغار، والطّير الوحيد هو النسر» (2.146)، قوائم بأشياء غريبة أمطرتها السّماء: «حليب، دم، لحم، حديد، أو إسفنج، صوف، طوب» (2.147).

ومع ذلك استَبعدَ پليني عددًا مهولًا من الأفكار الأخّـاذة، من مثل

المُذنبات التي تُشكّل خطرًا في المستقبل، على سبيل المثال: كان يرفض تصديق أنّ ظهور مُذنّب بين كوكبة نجوم -ما لم يتمكّن القدماء من مشاهدته في السّماء!- يُنذر بفترة زمنيّة تتهتّك فيها الأخلاق. ومع ذلك فإن كلّ حدث غريب بالنّسبة له عبارة عن مشكلة في الطّبيعة، خارجة عن المعتاد. ينبذ بليني الخرافات، ومع ذلك يعجز أحيانًا عن فصلها عن الوقائع، ويظهر هذا في الجزء السّابع تحديدًا الذي يناقش فيه الطّبيعة البشريّة؛ ذكر معتقدات مُعقّدة تدور حول حقائق بسيطة يسهل التّحقق منها. القسم الذي يتحدث عن الطّمث خير شاهدٍ على هذا (7.63–66)، لكن تجب ملاحظة أنّ أخبار بليني تميل لذكر محرّمات دينيّة قديمة تناولت موضوع دم الحيض. هناك شبكة كاملة من المقارنات والعادات التّقليديّة التي لا تتصادم مع عقلانيّة بليني، كأنّها قد قامت على ذات الأساس. وتبعًا لذلك نجده منجذبًا أحيانًا إلى إيجاد تفسيرات فيها مقاربات شعريّة أو نفسيّة: «تطفو جثث الرّجال على ظهورها، في حين أنّ جثث النّساء تطفو على بطونها، كما لو أنّ الطّبيعة تحترم عفّة النّساء حتّى بعد موتهن» (7.77).

وفيما ندر يقتبس بليني حقائق شاهدها بأمّ عينيْه: «شاهدتُ ليلًا، حين كان الحراس أمام الخنادق، نورًا على شكل نجمة لامعة على رماح الجنود (2.101)؛ «عندما كان كلوديوس إمبراطورًا، شاهدنا ظُلمان[3] أمر كلوديوس بجلبه من مصر، محفوظًا في عسل» (7.35). «شاهدتُ بعيني حين كنتُ في إفريقيا مواطنة من تيسدرس[4] قد غيّرت جنسها من امرأة إلى رجل يوم زفافها» (7.36).

لكن بالنّسبة لباحث مثل بليني -أول شهيدٍ للعلوم التّطبيقيّة، لأنّه لقي مصرعه بعدما اختنق بدخان بركان ڤيزوڤ حين ثار- فإنّ الملاحظة المُباشرة تشغلُ حيّزًا بسيطًا من دائرة معارفه، فلم يُدوّن إلّا ما قرأه في الكتب التي

3- ظلمان: مخلوق نصفه إنسان ونصفه حيوان ورد ذكره في الأساطير الإغريقيّة. المُترجمة

4- مُستعمرة رومانيّة في شمال إفريقيا، تُعرف الآن باسم مدينة «الجم» في تونس. المُترجمة

زادت نسبة مصداقيّتها بالنّسبة له، بازدياد قِدَمها. وإذا ساوره الشّك حيال أمر، يقول: «على الرغم من ذلك، لن أقول رأيي في أغلب هذه الحقائق، فضّلت اعتماد مرجع، سأحيلك إليْه في حال التّشكيك: لن أكلّ بتاتًا من الاقتباس من المصادر الإغريقيّة، فهي ليست الأكثر قدمًا فقط، بل الأكثر دقّة في الملاحظة» (7.8).

وبعد هذه الدّيباجة، يشعر پليني أنّه مؤهلٌ لإدراج قائمة خصائص «عجيبة، ولا تصدق» شهيرة، مُتعلّقة بأعراق أجنبيّة انتشرت في العصور الوسطى وما تلاها من عصور، وهي التي غيّرت الجغرافيا إلى ما يُشبه عرضًا مسرحيًّا غريبًا. (قائمة ستستمر أصداؤها عند التّطرق إلى رحلات حقيقيّة، مثل رحلات ماركو پولو). تستوطن أراضيَ مجهولة في أماكن قَصيّة مخلوقاتٌ تشبه الإنسان، ويُفترض ألّا تُفزعنا: **أفراد قبيلة أريماسبيانس** [الأسطوريّة] الذين يملكون عينًا واحدةً في النّاصية، وحاربوا العنقاء ليستولوا على مناجم الذّهب؛ **وسكّان غابات أباريمون** الذين يركضون إلى الوراء بسرعة فائقة؛ **وسُكان ناسامونا المُخَنّثون** الذين يغيرون أجناسهم عند التّزاوج؛ **الثيبيانز** الذين يملكون بؤبؤيْن في إحدى العينيْن، وشكل حصان في العيْن الثّانيّة. لكنّ هذا السّيرك الضّخم يذكر أنّ أكثر الأقزام إذهالًا يقيمون في الهند، حيث يمكن للمرء أن يقابل قبيلة صيّادين جبليين يملكون رؤوس كلاب؛ وقبيلة أخرى تتكوّن من راقصين بهلوانيين لكل منهم قدم واحدة، إذا أراد واحدهم الاسترخاء في الظّل، فإنّه يستلقي رافعًا قدمه كمِظلّة. ومن الأجناس الأخرى، قبائل من الرّحل أرجلهم على شكل أفاعٍ؛ بينما قبائل الأستومي لا يملكون أفواهًا، ويعيشون على شم الرّوائح. من المعلومات ما ثبت صحّتها، كوصفه للمتنسّكين الهنود (أطلق پليني عليهم اسم «الحُكماء العُراة»)، ومنها ما استمرَّ في تغذية تقارير غامضة نقرأها في الصّحف (إشارة پليني إلى آثار أقدام ضخمة الحجم تدل على قبائل ييتي Yeti [التي استوطنت جبال الهملايا)، أو أساطير ستتناقلها أجيال لاحقة، كتلك القوّة الشّفائيّة للملوك (شفى الملك فيرهس أمراض الطّحال من خلال بسط إبهام قدمه).

يُوَلّد كل هذا رؤية دراميّة للطّبيعة البشريّة، على أنّها شيءٌ متداعٍ ومتزعزع؛ هيئة الإنسان وقدره مُعلّقان بخيط رفيع. خُصّصت بضع صفحات لمتاعب

مرحلة الولادة: مشاقها، والحالات الاستثنائية، والخطرة. كما انتقل لمجال معرفي آخر: الشّخص الموجود قد لا يكون موجودًا، أو قد يكون موجودًا بهيئة مُختلفة، والولادة عمليّة يتحدّد فيها كل شيء:

«كل ما تفعله المرأة الحامل يؤثّر في المولود، حتّى طريقة مشيها مثلًا؛ فإذا أكلت طعامًا شديد الملوحة، فإنَّ الطّفل سيولد بلا أظافر، وإذا لم تتعلّم التّحكم بأنفاسها فإنّ الولادة ستكون أصعب، حتّى التّثاؤب أثناء الولادة قد يكون مميتًا، وقد يتسبّب العطاس خلال الجماع بالإجهاض. أيما شخص يتفكر في المخاطر المحيطة بولادة أكثر المخلوقات تكبّرا، لن يشعر إلّا بالشّفقة [عليه]، والخزي؛ حتّى رائحة القنديل الذي أُطفئ للّتو قد تسبّب في إجهاضه معظم الأحيان. الرّضيع الهش قد يكون قاتلًا أو ظالمًا مستبدًّا. أنت يا من تعتمد على قوتك الجسديّة، يا من تتمتّع بالثّروة، ولا تعتبر نفسك حافظًا لها، بل سليلًا لها، يا من تضع نفسك في مقام الرّب، لحظة اختيالك بنجاح [في أمر ما]، تأمّل فقط البساطة اللازمة لتدميرك!» (7.42–44).

يسهل فهم سبب شهرة پليني في العصور الوسطى اليسوعيّة، خاصّة من خلال إرسائه لقواعد أخلاقيّة: «فهم الحياة فهمًا دقيقًا يقتضي تذكير الإنسان لنفسه بهشاشته على الدّوام».

يشغل البشر مساحة من عالم الأحياء يجب تعريفها وتحديدها بدقّة؛ ولهذا السّبب وثّق پليني أقصى ما وصل إليه الإنسان في كل ميدان، وأصبح الجزء السّابع من دائرة المعارف هذه، أشبهَ بكتاب غينيس للأرقام القياسية في عالمنا المعاصر. أعلى الأرقام القياسيّة، توثيقات لقوى رفع الأثقال، ولسرعات العدو، للسّمع الحاد، والتّذكر، حتى في الأراضي المُستعمَرة. كما يضم [الجزء السّابع] مكارم أخلاقيّة معنويّة: معلومات عن الفضيلة، وَالكرم، والصّلاح. وهناك معلومات في غاية الغرابة أيضًا: أنطونينا –زوجة دروسس– لم تتشاجر مع زوجها بتاتًا، أمّا الشّاعر پومپنيوس، فلم يتجشأ إطلاقًا (7.80)، في حين أنّ أعلى ثمن دُفع لمُستَعبَد (مُعَلّم النّحو دافنس كلف 700,000 سِستِرسِس.» (7.128).

جانب واحد من جوانب حياة البشر لم يرغب پليني في أرشفته، أو قياسه، أو إيجاد المقارنات فيه؛ إنّه السّعادة. يستحيل تمييز الشّخص السّعيد عن التعيس، خاصّة أنّ هذا الأمر يعتمد على رؤية غير موضوعيّة وإشكاليّة. إذا أراد المرء مواجهة الحقيقة بلا توهّم، فإنّه يستحيل نعت شخص ما بالسّعيد. يورد بحث پليني الأنثروبولوجي نماذج لشخصيّات بارزة (تنحدر من التّاريخ الرّوماني غالبًا)، ليُبرهن على أنّ من تمتّعوا بحسن الطّالع، قد لاقوا نصيبًا وافرًا من التّعاسة والشّقاء.

يستحيل فرض القضاء والقدر على تاريخ الإنسان الطّبيعي؛ هذا هو الانطباع المستمد من الصّفحات التي خصّصها پليني لتقلبات الدّهر، لاستحالة التّنبؤ بعمر أي كائن، لعدم جدوى كل من: علم التّنجيم، والأسقام، والموت. الفصل بين شكليْن من أشكال المعرفة اللذين يربط بيْنهما علم التّنجيم -الطّبيعة الموضوعيّة ذات الظّواهر التي يمكن حسابها والتّنبؤ بها، والشّعور بالوجود الفرداني ذي المستقبل المجهول- هذا الفصل الذي يُعتبر مقدّمة للعلم الحديث حاضر في هذه الصّفحات بالفعل، لكن على شكل سؤال لم يعثر له على إجابة مؤكّدة بعد، وعلى الإنسان جمع توثيقات تفصيليّة له. يبدو پليني متذبذبًا في ذكر بعض الأمثلة: كل الأحداث، وكل سيرة ذاتيّة، وكل قصّة قصيرة، قد تبرهن على أنّ الحياة -إذا تأملها الشّخص الذي يعيشها- لا يمكن تقييمها بالكيْف أو الكم، ولا يمكن قياسها أو مقارنتها بحيوات أخرى. تكمن قيمة كل حياة في جوهرها. لدرجة أن الآمال والمخاوف المتعلقة بالبعث هي محضُ أوهام؛ يؤيد پليني أنّ الموت يتبعه عدمٌ آخر، يكافئ ويماثل العدم الذي يسبق الولادة.

ولهذا ينصب تفكير پليني على موجودات هذا العالم؛ الأجرام السّماوية، وأقاليم الكرة الأرضيّة، والحيوانات، والنّباتات، والصّخور. أمّا الروح التي ستموت أيضًا، فلو أنّها عادت إلى الحياة دون مساعدة، لن تسعد إلا بالبقاء حيّة في الحاضر. «إذا كانت الحياة حلوة، فمن ذا الذي سيجد الموت حلوًا؟ الأسهل والآمن لك أنْ تتكل على ذاتك، وتعثر على السّلام الدّاخلي في تجربتك قبل ميلادك» (7.190). «أسقِط الطّمأنينة على تجربتك قبل ميلادك». بعبارة أخرى، تأمّل غيابَك؛ الحقيقة الآمنة الوحيدة قبل مجيئنا إلى

العالم وبعد مماتنا. ولذات السبب علينا التّهليل أيضًا لإدراك وجود تنوّع لامحدود يختلف عنّا، وقد استعرضَه پليني في موسوعة *التّاريخ الطّبيعي*.

لكن إذا كان الإنسان يُعَرّف من خلال قدراته، ألا يمكن تعريفه من خلال ذروة نجاحه؟ يشعر پليني بوجوب تضمين تمجيد مناقب الإنسان في الجزء السّابع، والاحتفاء بانتصاراته؛ اتّجه إلى التّاريخ الرّوماني كأنّه توثيقٌ لكل فضيلة، مدفوعًا برغبته في العثور على استنتاج مُنمّق عبر الانغماس في ثناء فخم يسمح له بالإشارة إلى ذروة الكمال الإنساني في شخص القيصر أغسطس. لكن أود قول أن هذه النّبرة لا تلائم معالجة بليني للموضوع؛ هي مُلاحظة مبدئيّة، ومحدودة، وعلى الأغلب هي أفضل ملحوظة مريرة تلائم مزاجه.

بإمكاننا هنا التّعرّف على بعض الأسئلة التي صاحبت إعداد الأنثروبولوجيا على أنّها علم. هل يُفترض أنْ يُحاول العِلم الأنثروبولوجي تجنّب الرّؤية «الإنسانيّة» ليكون حياديًّا في علم الطّبيعة؟ هل الأشخاص الوارد ذكرهم في الجزء السّابع هم الأفضل، والأكثر اختلافًا عنّا، والأكثر تميّزًا عنّا، حتّى إنّهم لم يعودوا بشرًا؟ هل بإمكان الإنسان الهروب من شَخصَنته إلى الحيّز الذي يكون فيه هو محور العلوم؟ النّتيجة التي يكرّرها پليني تستوجب التّيقظ والحذر: لا يوجد علم يستطيع تنويرنا عن أمور تتعلّق بالسّعادة والقدر، وتوليفة الخير والشر في الحياة، وفضائل الوجود، يموت المرء حاملًا سِرّه معه إلى القبر.

بإمكان پليني إنهاء هذا الجزء المتعلّق بهذه التّدوينة الكئيبة، لكنّه آثر إضافة مسرد بالاكتشافات والاختراعات، الحقيقيّة والأسطوريّة. مُترقّبًا أولئك الأنثروبولوجيين الحديثين الذي يحافظون على الاستمراريّة بين الثّورة البيولوجيّة والتّطور التّكنولوجي، بدءًا من أدوات العصر الحجري القديم وانتهاءً بالإلكترونيّات، يُقر پليني ضمنيًا أنّ إضافات البشر على الطّبيعة، أصبحت جزءًا مكمّلًا لها، وما هذا إلّا خطوة تفصلنا عن إدّعاء أنّ الإنسان مجبول على الثّقافة، لكنّ پليني يتجنّب أسلوب التّعميم، ويسعى نحو تفصيل الإنجازات البشريّة في الاختراعات والممارسات التي يمكن اعتبارها عالميّة. هناك ثلاث حقائق ثقافيّة -طبقًا لپليني (أو مصادره)-

قد حقّقت تناغمًا ضمنيًّا بين النّاس: استخدام حروف الهجاء (الإغريقية والرومانية)، وحلاقة الحلّاقين لوجوه الرّجال، وتمييز ساعات النّهار من خلال المِزوَلة.

لا يمكن لهذا الثّالوث أن يكون أكثر غرابة أو جدليّة من جمعه المتفاوت لثلاث كلمات: حروف الهجاء، والحلّاق، والمزولة. في الواقع ليس صحيحًا أنّ جميع النّاس يستخدمون نظام كتابة متشابهاً، ويحلقون لحاهم، أمّا بالنّسبة لساعات النّهار، فقد خصّصَ پليني بضع صفحات أوجز فيها تاريخ أنظمة تقسيم الوقت المُتعدّدة. لا أحاول هنا إبراز منظور «المركزيّة الأوروبيّة» التي لم يألفها پليني أو زمانه، بل المسار الذي يتحرك باتجاهه؛ النّيّة هي إيجاد أساسيّات متكرّرة بانتظام في أكثر الثّقافات تنوعًا، من أجل تعريف ما هو بشري تحديدًا، ليصبح منهجًا أساسيًّا في علم الأجناس الحديث. وفور تطرّق پليني إلى محور «الموافقة الجماعيّة» (باللاتينيّة: Gentium Consensus tacitus) ختم بحثه في الإنسانيّة، وانتقل إلى عالم الحيوان.

الجزء الثّامن الذي يدرس كائنات الأرض الحيّة يبدأ بالفيل، وقد كرّس له أطول فصل. فلماذا نال الفيل هذه الأفضليّة؟ من الواضح لأنّه أكبر الحيوانات حجمًا (ويستمر تطرق پليني إلى الكائنات الحيّة حسب ترتيب أهميتها، التي تتصادف كثيرًا مع حجمها الفيزيائي)، ولأنّ هذا الحيوان «أقرب إلى البشر» روحيًّا! «الفيلة أكبر حجمًا مقارنة بقدرات الإنسان»، هذه افتتاحيّة الجزء الثّامن. الفيل في الواقع -كما توضّح مباشرة- قادر على تمييز لغة موطنه الأصلي، وعلى تنفيذ الأوامر، وتذكر ما تعلّمه، والشّعور بالحب والطّموح للتألق، والتّصرف بشمائل «نادرة حتّى بين البشر»، من مثل: الوفاء، والحذر، والعدل، كما أنّه يولي أهميّة للنّجوم والشّمس والقمر. لم يدّخر پليني أي كلمة (باستثناء صيغة التّفضيل «الأعظم») لوصف هذا الحيوان، لكن اقتبس ببساطة ما ورد ذكره في الأساطير العجيبة التي عثر عليها في الكتب: طقوس وعادات الفيلة ذُكرت كأنّها طقوس لأشخاص من ثقافة تختلف عنّا، لكنّها تستحق الاحترام والفهم.

الإنسان في كتاب *التاريخ الطبيعي* مفقودٌ بين مخلوقات الكون الكثيرة، إنّه سجينُ عدم كماله، لكنّه يجد سلوانه في معرفة أنّ الرّب محدود القدرات

أيضًا (2.27)، كما أنّ لديه الفيل، الذي هو بمنزلة جاره المباشر، والذي يمكن أن يكون نموذجًا روحانيًّا له. عالقًا بين هذين العظيمين الأنيسين اللذين يفوقانه حجمًا، لا بد أن الإنسان يبدو ناقصًا، لكنّه ليس مسحوقًا.

ثمّ ينتقل بليني لاستكشاف حيوانات اليابسة -كأنّه طفل يزور حديقة الحيوانات- من الفيلة إلى الأسود، والنّمور والفهود، والجمال، والزرافات، ووحيدات القرون، والتّماسيح. متّبعًا تضاؤل أحجامها، حتّى يصل إلى الضّباع، والحرابي، وحيوانات النّيص، والحيوانات ذات العرائن، وتدرجًا إلى الحلزونات والعظاءات. أمّا الحيوانات الأليفة فقد جُمعت معًا في نهاية الكتاب.

المرجع الرّئيس هنا هو *تاريخ الكائنات* (Historia Animalium) لأرسطو، لكن بليني جمع الأساطير من كُتّاب أكثر سذاجةً أو أكثر خيالًا رَفَضهم أرسطو أو ذَكَرهم لمجرد تكذيبهم. وهذا ينطبق على ذكر حيوانات مألوفة أكثر، كما ينطبق على الإشارة إلى توصيفات مخلوقات مذهلة: قائمة حيوانات مألوفة ومذهلة. ثمّ يذكر أعداءها الطّبيعيين، والوحوش، ويتحدّث عن الذّئاب، ويذكر أساطير عن المستأذبين، رغم انتقاده اللاذع لسذاجة الإغريق. هذا النّوع من [التّبحر] في علم الحيوان يشتمل على ذكر: أفعى ذات رأس في ذيلها، وأفاعٍ تقتل بنظرة واحدة، وحيوان كالثّور نظرتُه تُحجّر أعداءه، وكلب - ذئب، وليوكروتاس، وليونتوفون، ومانتيكورس التي جاءت إلى هذه الصّفحات من قصص الحيوانات النّاطقة الرّمزية في العصور الوسطى.

يواصل *التّاريخ الطّبيعي* سرد معلومات عن الحيوانات في الجزء الثّامن كاملًا، لا لمجرّد ذكر معلومات عن تربية الحيوانات الأليفة، وصيد الحيوانات المُفترسة، والفائدة العمليّة التي يستمدها الإنسان من كلا النّوعيْن. الرّحلة التي يصحبنا فيها بليني هي رحلة في مُخيلة الإنسان كذلك. الحيوانات -سواء أكانت حقيقيّة أم مُتخيلة- قد احتلّت حيّزًا مرموقًا في مملكة الخيال؛ مجرّد إطلاق اسم على أحدها، يعني استثماره في خيالنا، فيصبح مجازًا، ورمزًا، وشِعارًا.

ولهذا السّبب أنصح القارئ بقراءة الأجزاء الأكثر فلسفة: الجزء الثّاني، والسّابع، والثّامن؛ لأنّها الأكثر تجسيدًا لفكرة الطّبيعة التي عبّر عنها پليني بتفصيل في أجزاء الموسوعة السّبعة والثّلاثين؛ الطّبيعة خارج نطاق الإنسانيّة، التي يتعذر تفسيرها كما يتعذّر تفسير ما في باطن عقل الإنسان، أي أحلامه، وخيالاته التي لا نملك دونها منطقًا أو فكرة.

[1982]

الأميرات السّبع
للشّاعر نظامي الكَنْجَوي[1]

انتماء *الأميرات السّبع* إلى ثقافة تعدّد الزّوجات، بدَل ثقافة الزّوجة الواحدة جعل الأمور شديدة الصّعوبة قطعًا. على الأقل في بنائها الرّوائي (المجال الوحيد الذي أشعر بجدارتي لإبداء الرّأي فيه)، ويفتح احتمالات [تفسير] لا نهائيّة لم يألفها الغرب.

قصّة البطل الشّائعة في الغرب الذي يشاهد صورة لامرأة ما ويقع في غرامها، نُشاهدها في الشّرق أيضًا، لكن بشكل مُضاعف. في ملحمة فارسيّة تعود إلى القرن الثّاني عشر، شاهد الملك بهرام سبع لوحات لسبع أميرات، فعشقهن جميعًا، وفي آنٍ واحد. كل أميرة هي سليلة حاكم في قارّة من القارّات السّبع. خَطَبهن بهرام تِباعًا وتزوّجهن. ثم أمر ببناء سبعة أجنحة [في قصره]، كلّ جناح له لون مختلف «يعكس طبيعة الكواكب السّبعة». لكل أميرة من الأميرات السّبع جناح يخصّها، ويُشبهها في اللون، والكوكب، ويوم الأسبوع. وكان الملك يزور إحدى الأميرات أسبوعيًّا، ليَسمع حكاية ترويها له. مع ملاحظة ارتداء الملك لثياب بلون الجناح الذي سيزوره، كما ستُطابق حكايات الزّوجات لون، وطاقة كوكب مُحدّد لها.

القِصص السّبع عبارة عن حكايات مُتخيّلة ذات أحداث مُذهلة على نمط *ألف ليلة وليلة*، لكن لكلّ منها قيمة أخلاقيّة (حتّى لو تعسّر استخلاصها بسبب رمزيّتها). هكذا أمضى الملك المُتزوّج حديثًا أيّام أسبوعه؛ في التّدرب على

1- نُشرت هذه المقالة بعنوان: «سبع زوجات لسبع قصص»، في صحيفة *لا ريبوبليكا*، بتاريخ 8 أبريل 1982.

قيم أخلاقيّة تكافئ خصائصَ الكون. (ملك واحد يُمارس شَبَقه، وروحانيّته من خلال زوجاته الطّيّعات. مهام الجنسيْن هنا يستحيل عكسها، ولهذا فإنّ توقّع المفاجآت عبثٌ). الحكايات السّبع المُتعاقبة تضم بيْن طيّاتها قصصَ عشقٍ مُضاعفة مقارنة بمثيلاتها في الغرب.

على سبيل المثال: البُنية النّموذجيّة لحكاية المُبادرة تستوجب مرور البطل بعقبات حتّى يظفر بيد حبيبته، والعرش الملكي. يتطلّب هذا التّكوين القصصي وجود حفل زفافٍ في النّهاية، وإذا حدث قبل ذلك، فإنّه سيكون تمهيدًا إلى المزيد من التّقلبات، والمُحاكمات، أو تعاويذ السّحر، حيث تضيع العروس (أو العريس) أولًا، ثُمّ يُعثر عليها لاحقًا. لكن في هذه الملحمة، يظفر البطل المِحوري بعروسة جديدة مع كل اختبارٍ يتخطّاه، وكل زوجة من نسلٍ أشرف من التي تسبقها، وهؤلاء الزّوجات المُتاليات لا تلغي واحدتهنّ الأخرى، بل يتراكمن كما تتراكم التّجارب في الحياة.

الكتاب الذي أتحدّث عنه يُعتبر من كلاسيكيّات الأدب الفارسي في العصور الوسطى، يتوفّر الآن في مجلد فخم سلسلة بيليوتيكا يونيفرسالِ التي أصدرتها دار ريزولي [الإيطاليّة]، ومُقدّم بحنكة يجدر الثّناء عليها: ***الأميرات السّبع*** تقديم، وترجمة أليساندرو باوساني، وجيوڤانّا كالاسو. التّطرق إلى روائع نتاج أدب المشرق يُعتبر تجربةً غير مُرضية غالبًا لأنّها تجربة تقريبيّة، ولصعوبة إدراك العمل الأصلي حتّى من خلال التّرجمات، فنحن نشمُّ الأعمال الأدبيّة عن بُعد من خلال التّرجمات والأعمال [الفنيّة] المُقتبسة عنها؛ وتكمن الصّعوبة الأشد في فهم بيئة لم نألفها. هذه الملحمة في غاية التّعقيد حتمًا، في ابتكاراتها الأسلوبيّة، وتضميناتها الرّوحيّة. لكن ترجمة باوساني -يبدو أنها تلتزم التزامًا شديدًا بالنّص المليء بالاستعارات المُكثفة، لا يقل مُستواها حتّى عند التّلاعب بالألفاظ (الكلمات الفارسيّة مُدرجة بين مُزدَوجيْن)- ومن خلال الشروحات المُستفيضة والمقدمة (إلى جانب رسومات توضيحيّة أساسيّة) تمنحنا شيئا أكثر -أعتقد- من توهّم فهم ماهيّة هذا الكتاب وتذوق سحره الشّعري قدر الإمكان في هذه التّرجمة الشّعرية النّثريّة.

حظٌّ نادر جعلنا نضيف تحفة أدبيّة من الأدب العالمي إلى مكتباتنا [الإيطاليّة]؛ عمل أساسي، وفي غاية الإمتاع. أقول حظًّا نادرًا لأنّ هذه

العطيّة لم يحظ بها إلّا الإيطاليون من بين كل قُرّاء الغرب الآخرين، في حال كانت ببليوغرافيا التّرجمة دقيقة؛ النّسخة الإنجليزيّة الوحيدة غير المختصرة تُرجمت عام 1924، غير دقيقة. أمّا التّرجمة الألمانيّة فهي جزئيّة وغير دقيقة كذلك، بينما لا تتوفّر أي ترجمة فرنسيّة. (ما لم تذكره القائمة –لكن يجب ذكره هنا– هو أنّ ترجمة باوساني التي صدرت قبل سنوات، نشرتها دار ليوناردي دافنشي، كانت بشروحات أقل بكثير).

الشّاعر نِظامي (1141–1204) مسلم ينتمي إلى الطّائفة السّنيّة (لم يمتلك الشّيعة اليد العليا في إيران آنذاك)، ولد وتوفّي في كنجه[2]، أي أنّه عاش في إقليم اختلط فيه الإيرانيون، والأكراد، والأتراك. تسرد *الأميرات السّبع* (Haft Peikar تعني «الحِسان السّبع» حرفيًّا، وكتُبت نحو عام 1200 بعد الميلاد، وهي إحدى ملاحمه الخمس) حكاية حاكم في القرن الخامس، واسمه بهرام الخامس، من السّلالة السّاسانيّة. يتبيّن أنّ نظامي يخُاطب ماضي بلاد فارس الزّرادشتي في جو يكتنفه غموض إسلامي. تحتفي قصيدته بالإرادة الإلهيّة التي ينبغي أنْ يخضَعَ لها الإنسان خضوعًا تامًّا، كما تحتفي بموارد الأرض بمنطقيّة أذرِيّة ووثنيّة (ونصرانيّة كذلك؛ هناك ذكرٌ للنّبي عيسو؛ أي عيسى صانع المعجزات).

قبل وبعد الحكايات السّبع التي تُروى في الأجنحة السّبعة، تُصوّر المَلحمة حياة الملك، ونشأته، وحبّه للصّيد (يصطاد الأسود، والوحوش الضّارية، والتّنانين)، وحروبه ضد جيش خان العظيم الصّيني، وبناء قصره، وولائمه، ومُراهنات الشّرب، وحتّى علاقاته الغراميّة العابرة. وهكذا نجد أنّ القصيدة بادئ ذي بدء، تُصوّر حاكمًا مثاليًّا. يقول باوساني إنّ الإرث الإيراني القديم للملك المُقدّس يختلط بالموروث الإسلامي للسّلطان التّقي الذي يخضع للمشيئة الإلهيّة كليًّا.

نعتقد أنّ الحاكم المثالي يجب أنْ يحظى بحكم مُزدهر، واهتماماتٍ سعيدة. غير صحيح البتّة! هذا إجحاف بسبب تواضع أفهامنا. عالم المَلك خليط عجائبيّ من الامتيازات، لا يستثني احتمال أنْ يتخلّل حُكمه أبشع

2- إحدى مُدن أذربيجان اليوم. المُترجمة

الظّلم على يد وزرائه الجشعين والخائنين. لكن بما أنّ الملك يتمتّع بتفضيل إلهي، فسيأتي حينٌ من الدّهر تُكشف فيه الحقيقة المقيتة لمملكته. سيُعاقب بعدها الوزراء المخادعين ويكافئ كل من يصارحه عن الظّلم الذي لاقاه منهم؛ وهكذا تنتج «حكايات ضحايا»، وعددها سبع أيضًا، لكنّها أقل جاذبيّة من الحكايات السبّع الأولى.

وبمجرّد أنْ يقيم بهرام العدل في مملكته من جديد، سيتمكّن من إعادة تنظيم صفوف الجيش، وإلحاق الهزيمة بخان العظيم في الصّين. وبهذا يكون قد حقّق قدره، ولم يتبق شيء ليفعله غير التّخفي؛ لقد اختفى - حرفيًّا- عندما لحق حيوانًا ضاريًا يرغب في اصطياده في مغارة. وبإيجاز، فإن الملك -بتعبير [المُترجم] باوساني- «رجل لا مُنافس له». ما يهم هو الاتّساق الكوني الذي يجسّده، تجانسٌ منعكسٌ إلى مدى محدّد في حكمه واهتماماته، ويظهر في شخصيّته. (على أي حال، وحتّى اليوم هناك أنظمة حكم تدّعي استحقاقها للتّمجيد، رغم أنّ شعوبها مُضطهدة).

باختصار، تجمع ملحمة ***الأميرات السّبع*** بيْن نوعيْن من الحكايات الشّرقيّة «المُدهشة»؛ ذكر الملحمة الاحتفاليّة في ***كتاب المُلوك*** للفردوسي (شاعر من القرن العاشر، سبق نظامي) بأسلوبِ الرّوائي مستوحى من الأساطير الهنديّة القديمة سيُؤدّي في نهاية المطاف إلى ***ألف ليلة وليلة***. وبلا شك، فإن متعتنا كوننا قُرّاء يُشبعها النّوع الثّاني من السّرد أكثر (وهكذا فإن نصيحتي هي البدء بالحكايات السّبع، ومن ثم العودة إلى إطار الحكاية)، لكن الإطار ثري بمُحسّنات بديعيّة ساحرة وشهوانيّة (مداعبة الأقدام على سبيل المثال: «مرّر الملك قدمه بين دمقس المرأة وثيابها المُطرّزة، إلى وركها مباشرة»). كما في الحكايات الخرافيّة، وصلت العواطف الكونيّة والدّينيّة إلى ذُرىً جديدة. على سبيل المثال، في قصّة الرّجلين اللذين ذهبا في رحلة، أحدهما استسلم لإرادة الرّب، أمّا الآخر فأراد تفسيرًا عقلانيًّا لكل شيء. التّشخيص النّفسي للرجليْن مقنعٌ جدًّا لدرجة استحالة عدم التّشديد على الرّجل الأوّل؛ إنّه يُلاحظ كل شيء، بينما الثّاني باحثٌ حقود وخبيث. العبرة التي يمكن أنْ نستخلصها أعمق من الموقف الفلسفي، وما يهم هو أنْ يعيش المرء المتناغم مع الحقيقة التي يؤمن بها.

ومع ذلك، يستحيل فصل العادات المختلفة المتقاربة في *الأميرات السّبع* لأن لغة نظامي المجازيّة التي تصيب بالدّوار تمتصها بوتقته، وينثر على كل صفحة مُذهّبة ومُرَصّعة بالاستعارات المُثبّتة ببعضها كجواهر ثمينة في قلادة بديعة. ولهذا، فإنّ وحدة أسلوب الكِتاب تبدو مُتماثلة، وتمتد حتّى إلى الأقسام التّمهيديّة والأجزاء الغامضة. (وعطفًا على الجزء الأخير، سوف أذكر رؤية مُحَمَّد الذي صعد إلى الجنان على ظهر حصان ملائكي إلى مكان انعدمت فيه الأبعاد الثّلاثة و«شاهد النّبي الله ولا شكل له، وسمع كلمات لم تصدر من شفتيْن»).

اللمسات الظاهرة على هذا النّسيج اللفظي في غاية الفخامة لدرجة أنّها لا نظير لها في الأدب الغربي، تتجاوز المُقارنات الموضوعاتية للقرون الوسطى، وخصوبة خيال أعمال عصر النّهضة التي كتبها كل من: شكسبير وأريوستو. يعود لأعمال عصر الباروك الأثقل طبعًا، لكن حتّى كتاب *أدونيس* للكاتب مارينو Marino، وكتاب *الأيام الخمسة* للكاتب باسل Basile يبدوان عمليْن رزينيْن موجزيْن مقارنة بالاستعارات المُكثّفة التي تكسو حكاية الشّاعر نظامي وتُنبت قصّة من كل تشبيه.

عالم الاستعارات والمجاز له خصائص وثوابت تخصّه وحده. الحمار الوحشي، الحيوان المفترس في الأراضي الجبليّة الإيرانيّة الذي إذا رأيته في دوائر المعارف -إذا كانت ذاكرتي دقيقة- وحدائق الحيوانات، لا يتجاوز حجمه حجم حمارٍ متوسّط، يكتسب في شعر نظامي بهاء المخلوقات النّبيلة، والمُبشّرة، ويظهر في كل صفحة تقريبًا. في رحلات صيد الملك بهرام هو أكثر فريسة مطلوبة ويصعب قنصها، يذكر عادة إلى جانب الهِزَبْر كأنّه خصم تُقاس به شجاعة ومهارة الصّياد. فيما يخص الاستعارات، فإنّ الحمار الوحشي يرمز للقوّة الجسديّة، وحتّى القوة الجنسيّة الذّكوريّة، وهو كذلك فريسة محبوبة (الأسد يلاحق الحمار الوحشي)، وجمال الأنثى والشّباب بشكل عام. وبما أن لحمه طيّب المذاق، نجد [في الملحمة] «عذارى عيونهن عيون المها، ويَشْوين وركَ حمار وحشي على النّار».

شجرة السّرو مثالٌ آخر على الاستعارة المتعدّدة الأغراض؛ إنّها تستحضر القوّة الذّكوريّة، إضافة إلى كونها رمزًا للقضيب، كما نلاحظ استخدامها

كنموذج للجمال الأنثوي (الطّول مُقدر دائمًا)، وارتباطها بشعر الأُنثى، كما ترتبط بالماء المُتدفّق، والشّمس المُشرقة. كل وظائف الاستعارة لشجرة السّرو تنطبق أيضًا على شمعة مُشتعلة، كما أنّ لها استخدامات أخرى. في الحقيقة، هذيان التّشبيهات هذا قد يعني أمورًا أخرى.

هناك فقرات رائعة تتكون من مجموعة استعارات لوصف الشّتاء من خلال صورة تبعث البرودة: («حوّل حلول الصّقيع السّيوف إلى مياه، والمياه إلى سيوف»؛ توضّح ملحوظة المُترجم أنّ سيوف أشعة الشّمس قد صارت مطرًا، وأصبح المطرُ سيوفًا بوارق. تحليل جميل حتّى لو لم يكن دقيقًا) يتبعها تأليه للنّار، ووصف مشابه للرّبيع، مليء بتوصيفات للنباتات مثل: «أصبحت النّسمات رهينة شذى الرّيحان».

كلّ لونٍ من الألوان السّبعة التي تُهيمن على كل حكاية، استعارةٌ أيضًا. كيف يمكن لشخص أنْ يسرد قصة كاملة لها لونٌ واحد؟ أبسط طريقة هي جعل كل الشّخصيات ترتدي ثيابًا موحّدَة اللون، كما ورد في حكاية اللون الأسوَد التي روَتها امرأة ترتدي السّواد دائمًا، لأنّها خادمة رجل يرتدي السّواد دائمًا، لأنّه كان قد التقى بشخص غريب يرتدى السّواد، أخبره عن قصر في الصّين يرتدي كل من فيه ثيابًا باللون الأسود...

وفي موضع آخر فإن الرّابط رمزي فقط، حسب المعنى الممنوح لكل لون؛ الأصفر هو لون الشّمس، ولذلك هو لون الملوك، وبالتّالي فإنّ الحكاية الصّفراء ستروي قصة ملك، وستنتهي بإغواء سيُقارن بقوة صندوق فيه ذهب.

يُفاجئنا أنّ حكاية اللون الأبيض هي أكثر الحكايات إباحيّة، مغموسة في نور أبيض نرى فيه الفتيات يتحركن «بأثداء تشبه الياقوت وسيقان من فضّة»، كما أنّها حكاية تطهّر - سأحاول تفسير هذه النّقطة رغم أنّ المعنى يُفقد عند إيجازِه. شابٌ يصبو للكمال قد اتّخذ قرارًا بالعفّة، وحدث أنْ اقتحمت شابّتان جميلتان بستانه ورقصتا فيه. ظنّتاه لصًّا، فجَلَدتاه (عنصر مازوخي غير مُستبعد هنا)، وعندما عرَفتا أنّه المالك، قبّلتا يديْه، وقدميْه، ودعتاه ليختار من بينهما فتاته المُفضّلة. فتحسّس الفتاتيْن، وهما تتحمّمان، ثمّ حسم أمره (بمساعدة حارستيْن أو «شرطيتيْن» أرشدتاه في كل خطوة من خطواته

في القصّة) لكنّه قابل فتاته وحيدًا، دون معونة. لكن خلال هذا اللقاء، كان كلّما أرادا إتمام العلاقة، يحدث شيءٌ ما في اللحظة الحاسمة: إمّا أن تنقسم أرض الغرفة، أو تحاول قطة اصطياد عصفور صغير وقف على العاشقيْن المُتعانقيْن، أو يقضم فأر ساق يقطين، فيُطرح الشّاب أرضًا، وهلمّ جرّا حتّى نصل إلى العبرة النّهائيّة: يدرك الشّاب أنّ عليه الزّواج من الفتاة أولًا؛ لأنّ الله لا يريده أنْ يرتكب كبيرة من الكبائر.

موضوع مقاطعة المُعاشرة المُستمر شائع في الحكايات الغربيّة، لكنّه يُطرح بشكل شاذ دومًا؛ المُقاطعات في كتاب *حكايات* لباسيل (قصص جمعها الشّاعر الإيطالي جامباتيستا باسيل. المُترجمة) تُشبه المقاطعات الواردة في قصص نظامي، لكن يخرج منها صورة جحيميّة للرّجس البشري، والدّعارة، والرّهاب الجنسي. في حين أنّ حكايات نظامي تتحدّث عن عالم إباحي مُتخيّل، فيه التّوتر والارتياع، وهو عالم متصاعد ومليء بالجلاء والقَتْمَة في آن واحد، يتناوب فيه الحُلم بحور عين كثيرات مع معاشرة للزّوجيْن، بينما الفجور الذي لا تُكبح جماحه لغة مجازيّة يعتبر أسلوبًا مقبولًا لرغبات شابٍ تعوزُه الخبرة.

[1982]

١

الفارس تيرانت[1]

ظهرَ بطلُ أقدم روايةٍ إيبيريّةٍ فُروسيّةٍ -*الفارس تيرانت*- أوّل مرّة نائمًا على حصانه الذي توقّف ليشرب من الجدول، فاستيقظ حينذاك، وشاهدَ ناسكًا جالسًا قرب مجرى الماء، له لحية بيضاء، ويقرأ كتابًا. أطْلَع تيرانت النّاسك عن نيّته في الانضمام إلى التّنظيم الفروسيّ، فعرضَ النّاسك عليه -وهو فارسٌ سابقٌ- تعليمه قوانين التّنظيم:

«Hijo mío,» dijo el ermitaño,
«toda la orden está escrita en ese
libro, que algunas veces leo para
recordar la gracia que Nuestro Señor
me ha hecho en este mundo, puesto
que honraba y mantenía la orden de
caballería con todo mi poder.»

(قال النّاسك: «يا بُني، جُلّ تعاليم التّنظيم مكتوبَة في هذا الكتاب،
الذي أقرأه من آن إلى آخر لأتذكّر صنيع الرّب معنا في هذا العالم،
ومنذُ ذلك الحين صُنتُ وحافظتُ على نظام الفُروسيّة قدر المستطاع»)

يبدو من الصّفحات الأولى لهذه الرّواية الفروسيّة الإسبانيّة أنّها تريد لفت انتباهنا إلى أنّ كلّ كتاب عن الفروسيّة يسبقهُ نصٌّ مماثل له، ينبغي على

1- النّص الإيطالي من هذه المقالة موجود في كتاب إسباني يتحدّث عن الفروسيّة:
Libros de caballerias nel catalogo della mostra Tesoros de España

البطل قراءته ليصبح فارسًا: «جُلُّ تعاليم التّنظيم مكتوبةٌ في هذا الكتاب». نستنبط من هذا الإقرار أمورًا كثيرة، منها: احتمال عدم وجود الفُروسيّة قبل الكتب التي تتحدّث عنها، أو وجودها في الكتب فقط.

وبهذا لا يصعبُ فهم كيف بنى دون كيخوته القابض على قيم الفروسيّة ذاته، وعالمه من خلال الكُتب حصرًا. فور إحراق كل من: الرّاهب، والحلّاق، وابنة أخته، ومُدبّرة المنزل لمكتبة دون كيخوته، سينتهي [عالم] الفُروسيّة؛ وسيكون دون كيخوته خاتم الفُرسان، ولا وارث له.

أنقذ الرّاهبُ أعظمَ كِتابيْن من محرقة الكُتب: *أماديس دي گاولا* Amadís de Gaula، *وتيرانت لو بلانك* Tirant lo Blanc، وبعض القصائد العاطفيّة التي كتبها كل من: بوياردو Boiardo، وأريوستو Ariosto (بلغتها الإيطاليّة الأم، لا بترجمة تُفقدها «قيمتها الطّبيعية»). وبما أنّ هذين الكتابين قد أُنقذا من الإتلاف –على عكس كُتبٍ أُخرى اعتبروها مُنافيةً للأخلاق (مثل: *بالمرن إنجلترا* Palmerín de Inglaterra)– فلا بُد أنّ هذا يعود لقيمتها الجماليّة الكبيرة: لكن عن أي جماليّات نتحدّث؟ سنرى أنّ الخصيصتيْن اللتين تهمّان ثرڤانتيس (إلى أي مدى يمكننا الوثوق بأنّ آراء ثرڤانتيس تتّفق مع آراء الرّاهب والحلّاق، لا مع آراء دون كيخوته؟) هما: الأصالة الأدبيّة (رواية *أماديس* عُرفَت على أنّها «مُتفرّدة في فنّها»)، والحقيقة البشريّة (نالت ملحمة *تيرانت لو بلانك* الاستحسان لأنّ «الفرسان يأكلون هنا، وينامون ويموتون في أسِرَّتهم، ويوصون قبل دنو آجالهم، إضافة إلى أشياء أخرى ليس لها محل في كتبٍ أخرى من هذا النّمط). وبهذا نجد أنّ ثرڤانتيس (أو على الأقل بعض ثرڤانتيس الذي يتآلف مع البطل) يحترم الأعمال الفروسيّة التي خالفت أساسيّات [هذا] الجنس الأدبيّ؛ أي أنّ أسطورة الفارس ما عادت مهمّة، بل المهم هو قيمةُ النّص. هذا معيار يخالف *دون كيخوته* (كما يخالف ذلك الجُزء من ثرڤانتيس الذي يتآلف فيه مع بطله المحوري)، الرّافض لفصل الكتب عن الحياة، ويرغب في العثور على أسطورةٍ خارجَ الكتب.

ما هو مصير عالم الفروسيّة الرّوائي فور تدخّل الرّوح التّحليليّة، ورسم حدود واضحة بين ممالك: الأعاجيب، والقيم الأخلاقيّة، والواقع، وشبه الواقع؟ الكارثة العُظمى والمُفاجِئة التي تذوب فيها أسطورة الفارس على

طرقات لامانشا الحارقة، هي حادثة لها أهميّتُها الكونيّة، حادثةٌ لا نظير لها في الآداب الأخرى. في إيطاليا، وفي بلاطات الشّمال تحديدًا، حدثَ ذات الأمر قبل قرن كامل -لكن بتراجيديّة أقل- كتصعيد أدبي لهذا التّقليد. أفولُ الفروسيّة قد احتفى به كلٌّ من: [الشّاعر لويجي] بولتشي، وبوياردو، وأريوستو في مناخ عصر النّهضة البهيج، بشيء من المحاكاة السّاخرة، والحنين إلى الحكايات الشّعبية البسيطة في القصائد الملحميّة المَنظومة. أطلال المُخيّلة الفروسيّة نالت التّقدير مؤخّرًا لكونها مخزونًا للموضوعات التّقليديّة، ولأنّ فردوس الشّعر قد فتح مصراعيْه ليُرحّب بروحها.

لعل من المفيد تذكّر وجود محرقة لكتب الفروسيّة قبل [ولادة] ثيرفانتيس بسنوات عديدة، أو لمزيد من الدّقة، الفصل بيْن الكتب التي ستُحرق والكتب التي يجب إنقاذها. أشيرُ هنا إلى نص ثانوي غير مألوف لدى أغلب النّاس: أورلاندينو ***Orlandino***، وهي ملحمة قصيرة باللغة الإيطاليّة نظَمها تيوفيلو فولينگو Teofilo Folengo (الذي عرف أكثر باسم ميرلن كوكاي Merlin Cocai، كاتب ***بالدوس*** Baldus، وهي قصيدة تجمع بين اللغة اللاتينيّة، واللهجة المانتوانيّة). في الأنشودة الأولى من ***أورلاندينو***، يذكر فولينگو أنّ ساحرة تطير على ظهر ماعز قد أخذتهُ إلى مغارة في جبال الألب، حيث تحتفظ بمذكرات القس توربين الحقيقيّة؛ مصدرٌ أسطوريّ من عصر سلالة كارولينجيا. بعد المقارنة بهذا المصدر، اكتشف فولينگو أنّ جميع قصائد بوياردو، وأريوستو، وپولتشي، وتشيكو دا فيرّارا جميعها حقيقيّة، رغم احتوائها على إضافات عشوائيّة.

Ma Trebisunda, Ancroja,Spagna e Bovo
Coll'altro resto al foco sian donate;
Apocrife son tutte, e le riprovo
come nemiche d'ogni veritate;
Bojardo, l'Ariosto, Pulci e 'l Cieco
Autentici sono, ed io con seco

«لكن كتب تربيسندا، أنكرويا، إسبانيا، وبوفو وجميع الكتب

الأخرى، يجب إحراقها؛
جميعها مُخْتَلقة، وأتّهمها بمعاداة الحق.
لكن كتب بوياردو، أريستو، بولتشي، تشيكو أصيلة، وأنا أؤيدها»

«المؤرخ الحقيقي توربين» -ذكره ثيرفانتيس أيضًا- كانت له إشارة مرجعيّة مُتكرّرة في قصائد الفروسيّة الإيطاليّة منذ عصر النّهضة. حتى [الشّاعر] أريوستو، إذا شعر أنّه يبالغ في السّرد، يحتمي بحظوة توربين:

Il buon Turpin, che sa che dice il vero
e lascia creder poi quel eh'a l'uom piace
nana mirabil cose di Ruggiero
ch'udendolo, il direste voi mendace. (O.F: 26.23)

«لكن توربين الصّالح يقول الحقيقة،
رغم أنّه يسمح للبشر بتصديق ما يريدون،
يروي حكايات لا تصدق عن روجيرو،
حكايات إذا ما سمعتها ستلقّبه بالكاذب»

وظيفة توربين الأسطوري سيُعيرها ثيرڤانتيس في **دون كيخوته** إلى سيدي حامد بن الجيلي الغامض الذي يدّعي أنّ المخطوط العربي مجرّد ترجمة. لكنّ ثيرڤانتس يعمل الآن في عالم يختلف اختلافًا جذريًّا؛ فهو يرى أنّ الحقيقة يجب أن تتوافق مع التّجربة اليوميّة، ومع الفطرة السّليمة، ومع مبادئ الإصلاح الكاثوليكي. بالنّسبة للشّعراء الإيطاليين في القرنيْن الخامس عشر، والسّادس عشر (إلى ما قبل تاسو الذي أصبح تساؤله في غاية التّعقيد)، فالحقيقة كانت لا تزال خاضعة للأسطورة، كما حدث مع فارس لامانشا.

بإمكاننا ملاحظة هذا في آخر جزئيّة من ملحمة فولينكو التي تتراوح بين القصيدة الشّعبيّة، والعميقة؛ روح حيث الأسطورة جاءتنا من زمن سحيق، وجسّدها كتاب توربين الذي يُعتبر أصل كل الكتب، إنّه كتاب مزعوم، متاحٌ عبر السّحر فقط (يقول فولينكو: حتّى بوياردو كان رفيقًا للمُشعوذات)، كتاب للشعوذة، وعن الشّعوذة.

تلاشى استخدام اصطلاح الأدب الفروسي في بلديْ منشئِه، فرنسا وإنجلترا: اختفى أولًا في إنجلترا (نال تأكيدًا على وجوده عام 1470 في روايات توماس مالوري الغراميّة، ثمّ أعيد إحياؤه مرة أخرى في عالم سبنسر الإليزابيثي)، بينما تضاءل ببطء في فرنسا بعد تكريسه الأوَّلي في روائع قصائد الشّاعر كريتيان دا ترويا Chrétien de Troyes في القرن الثّاني عشر. كان لإحياء الفروسيّة في القرن السّادس عشر أثرُه الأكبر في إيطاليا وإسبانيا، عندما حاول بِرنال دييز ديل كاستيلّو Bernal Díaz del Castello نقل دهشة الفاتحين عندما شاهدوا عالمًا يستحيل تصوُّرُه كالذي شاهده الإمبراطور مونتيزوما في المكسيك، فكتب: «إنّه يُشبه الحكايات الفاتنة المسرودة في كتاب *أماديس*». نشعر هنا أنّه يقارن هذا الواقع الحديث بالنّصوص الأثيرة فقط. لكن عند تفحّص التّواريخ، نلاحظ أنّ دييز ديل كاستيلّو يروي أحداثًا وقعت في عام 1519، في الوقت الذي كانت تُعتبر فيه *أماديس* إصدارًا مُبتكرًا تقريبًا ... نفهم إذن أنّ اكتشاف العالم الجديد، والاستعمار متلازميْن في الخيال الجَمعي، مع حكايات العمالقة، والتّعاويذ السّحرية المُنتشرة في الأسواق المعاصرة، بذات طريقة شيوع الحكايات الأوروبيّة الفرنسيّة الأولى التي رافقت تحرّكات الجيوش الصّليبيّة قبل قرون قليلة.

أمّا الألفيّة الثّانية للميلاد التي توشك على الانتهاء، فهي ألفيّة الرّواية (خليفة الغراميّات الفروسيّة). في كل من القرن الحادي عشر، والثّاني عشر، والثّالث عشر، كانت الكتب الفروسيّة أول كُتب علمانيّة[2]، وكان لانتشارها أثرُه العميق على المُتعلّمين، والنّاس العاديين. قدّم دانتي برهانًا على هذا عندما كتب عن فرانشيسكا من ريميني، وهي أول شخصيّة أدبيّة تتغيّر حياتها بسبب قراءة الرّوايات، قبل *دون كيخوته*، وإمّا بوفاري[3] بزمن طويل. في رواية *لانسيلوت* الفرنسيّة، يُقنع الفارس جالاهاد [زوجة الملك آرثر] گوينفري بتقبيل [قائد الفُرسان] لانسيلوت. أمّا في *الكوميديا الإلهيّة*[4]، فإن كتاب *لانسيلوت* يؤدي دور جالاهاد في القصّة؛ حيث أغوى فرانشيسكا

2- بمعنى غير دينيّة. المُترجمة

3- بطلة *مدام بوفاري*. المُترجمة

4- قصة عشق فرانشيسكا وپاولو الوارد ذكرها في الأنشودة الخامسة. المُترجمة

التي تقرأه بالسّماح لپاولو بتقبيلها. عبر خلق هُويّة مُشتركة بيْن شخصيّة في الكتاب والقارئ «الكتاب وكاتبه هما جالاهاد بالنّسبة لنا»، يكون دانتي هو أوّل من حاول كتابة ميتا - أدب[5] في مقاطع شعريّة لا نظير لها في الكثافة والرّصانة؛ نتعقّب [حكاية] پاولو وفرانشيسكا اللذين «لم يتوجسّا خيفة قط»، وسمحا لنفسيْهما بالانجراف في مشاعر أثارَها ما يَقرآنه، تبادلا النّظرات بين الحين والآخر، وشحبا، وحين وصلا إلى قراءة حادثة تقبيل لانسيلوت لغوينيفري على شفتيْها «ثغرها المُشتهى»، كشَفَت الرَّغبة الموصوفة في كتاب **لانسيلوت** عن رغبة محسوسة في الحياة الواقعيّة. ها هنا، تغدو الحياة الواقعيّة قصّة مسرودةً في كتاب: «بارتجاف شديد، قبَّل شَفتَي».

[1985]

5- ميتا-أدب: ما وراء الأدب Metaliterature، ويُقصد به استخدام أدوات الأدب لكشف تحايل البُنية الدّاخليّة للنص. المُترجمة

بُنية ملحمة *أورلاندو الثّائر*[1]

أورلاندو الثّائر عبارة عن ملحمة ترفُض أنْ تبدأ، وترفُض أنْ تنتهي؛ ترفُض أنْ تبدأ، لأنَّها تقدّم نفسها على أنّها استتمام لملحمة *أورلاندو العاشق* التي كتبها ماتّيو ماريّا بوياردو، وهي ملحمة لم تكتمل لوفاة كاتبها. وترفض أنْ تنتهي، لأنّ أريوستو لم يتوقف بتاتًا عن كتابتها. نشَرها أوّل مرة على أنّها قصيدة تتكوّن من أربعين أنشودة عام 1516، وسعى باستمرار إلى إطالتها من خلال محاولة كتابة خاتمة لها، لكنّها ظلّت بلا نهاية أيضًا (يطلق عليها *الأنشودات الخمس*، نُشرت بعد وفاته)، ثمّ حاول إطالتها من خلال إضافة أجزاء جديدة في أناشيدها الرّئيسة، فوصل عدد أناشيد الطّبعة الثّالثة والأخيرة المنشورة عام 1532 إلى ست وأربعين أنشودة. وبين الطّبعتيْن الأولى والثّالثة، صدَرت الطبّعة الثّانية -عام 1521- التي حملت ملامح قصيدة غير منتهية أيضًا، فهي مجرّد نُسخة مُنقّحة من الطّبعة الأولى، حيث اشتملت على تحسينات في الصّياغة، والوزن، اللذيْن اهتمَّ أريوستو بهما كثيرًا، اهتمامٌ رافقه طوال حياته، بما أنّ إصدار الطّبعة الأولى عام 1516 قد استلزمه اثني عشر، وستّة عشر عامًا أخرى من الجهد قبل نشر الكتاب في عام 1532، وبعد نشره بعامٍ واحد، فارق الحياة. هذا الاتّساع الدّاخلي -يضم مقاطع شعريّة تناسلت من مقاطع شعريّة أخرى- فكوّنت متناظرات ومتباينات، يبدو لي أنّها توجز بامتياز منهج أريوستو السّردي؛ هذه هي الطّريقة الوحيدة بالنّسبة له لاستكمال الملحمة ذات الحبكات المتعددة والمُتزامنة، التي تمتد أجزاؤها في كل اتّجاه، وتتقاطع، وتتفرع من بعضها.

1- هذا هو النّص المكتوب لمداخلة كالڤينو في برنامج إذاعي أذيع في 5 يناير 1975.

ولمُتابعة أحداث الشّخصيات الأساسيّة، والثّانويّة الكثيرة، تستوجب القصيدة معالجة سينمائيّة تتيح للكاتب الاستغناء عن شخصيّة أو مشهد - فعل للانتقال إلى آخر. تحدث هذه الانتقالات أحيانًا دون قطع للسّرد، فعلى سبيل المثال إذا التقت شخصيّتان، فإنّ منحى القصّة الذي كان يتتبّع الشّخصيّة الأولى، سيتتبّع الشّخصيّة الثّانية. وفي مواضع أخرى، يكون قطع الحدث واضحًا، لأنّه في منتصف الأنشودة تمامًا. يكون هذا القطع أو التّأجيل في آخر شطرين من الأوتّافا[2] عادة؛ شطرين مُقفّيين، كهذيْن البيْتيْن:

Segue Rinaldo, e d'ira si distrugge:
ma seguitiamo Angelica che fugge.

(رينالدو في خضم المطاردة، يشتاط غضبًا،
لكنّنا نلاحق أنجليكا الهاربة)

أو

Lasciànlo andar, che farà buon camino,
e torniamo a Rinaldo paladino.

(سنتركه الآن، لأنّه سيُبلي بلاء حسنًا،
ولنعد إلى رينالدو الفارس)

أو من جديد:

Ma tempo è ormai di ritrovar Ruggiero
che scorre il ciel su l'animal leggiero

(لكن حان الآن وقت العثور على روجييرو/
الذي يجوب السماء على حصان مُجنّح)

تحدث هكذا انتقالات في مركز الأنشودة، أمّا ختام كل أنشودة فيَعِد بأنّ أحداث القصة ستُسْتَكمل في الأنشودة التّاليّة، وتوكل هذه المهمّة إلى البيتيْن الأخيريْن من آخر المقطع الشّعري:

2- Ottava: كلمة إيطاليّة يُقصد بها مقطع شعري يتكون من ثمانية أبيات في قصيدة. المُترجمة

Come a Parigi appropinquosse, e quanto
Carlo aiutò, vi dirà l'altro canto

(كيف جاء إلى باريس؟ وما مقدار المساعدة التي قدمها شالمان؟
[هذا] ما سنرويه في الأنشودة القادمة)

ولإنهاء الأنشودة غالبًا، يدّعي أريوستو أنّه شاعر يسردُ أبياته أمام جمهور البلاط:

Non più, Signor, non più di questo canto
ch'io son già rauco, e vo' posarmi alquanto

(لا مزيد، يا سيدي، لا مزيد من هذه الأنشودة،
لأنّي الآن مبحوح [الصّوت] وأريد أنْ أستريح)

أو يدعي فيما ندر أنّه في خضم عمليّة الكتابة:

Poi che da tutti i lati ho pieno il foglio,
finire il canto, e riposar mi voglio

(بما أنّي قد ملأتُ هذه الورقة،
وأنهيت هذه الأنشودة، سأطلب الرّاحة)

من ناحية أخرى، يتضمّن الهجوم على الأنشودة الجديدة توسيعًا للأُفق دائمًا، ونأيًا عن السّرد المُتعجّل، على شكل تمهيدٍ مأثور، أو ذي ختام غزلي مُنمّق، أو استعارة مُستفيضة، ومن ثمّ يستكمل أريوستو القصّة من نقطة قطعها. وفي استهلال الأنشودة، نجد إسهابًا في سرد العلاقات الإيطاليّة المعاصرة للكاتب التي يسهب في تفاصيلها في الجزء الأخير من الأنشودة، وكأنّ زمن السّرد الأسطوري قد نتج من علاقاته بتلك الفترة الزّمنيّة.

يتبيّن ممّا سبق، استحالة حصر بُنية ملحمة ***أورلاندو الثّائر*** في تعريف، لأنّها لا تخضع لهندسة صارمة؛ يمكننا استخدام تشبيه حقل الطّاقة الذي يولّد من ذاته قوىً أخرى باستمرار. وأيًّا كان التّعريف، فإنَّ الحركة طرديّة المركز، ومن المحيط الخارجي نجد أنفسنا في منتصف الحدث، وهذا ينطبق على الملحمة ككُل؛ على كلّ أنشودة، ومقطع شعري.

مَثلَبة مَطْلع الملحمة هي استهلالها بالعبارة التّالية: «تُعتبر هذه الملحمة استكمالًا لملحمة أخرى [تسبقها زمنيًا]، والملحمة التي تسبقها، تستكمل مجموعة لا نهائيّة من الملاحم...»، لأنّ القارئ سيشعر بالتّثبيط فورًا، بحكم أنّ عليه معرفة أحداث جميع الملاحم السّابقة، فمتى ستبدأ ملحمة الكاتب أريوستو؟ سرعان ما ستتدفّق الأحداث؛ *أورلاندو الثّائر* كتابٌ مُتفرّدٌ في جِنسه الأدبي، ويمكن -لربّما من الأفضل أنْ أقول يجب- قراءتُه بلا إحالة إلى أيّ نصٍ آخر، سواء أسبقه أم تلاه. إنّه كونٌ قائم بذاتِه، يمكن للقارئ أنْ يجوبه طولًا وعرضًا، يلجهُ، ويخرج منه، ويتيه فيه.

غير أنّ أريوستو أخبرنا أنّ بُنية هذا الكون استمرارٌ لعمل كاتب آخر، أشبه بمسرد كتاب، أو كما أسماه «إضافة»، بالإمكان اعتباره إشارة إلى بصيرة أريوستو الاستثنائيّة، وشاهدًا على ما يُطلِق الإنجليز عليه «تصريحًا بغير الحقيقة»، أي أنّه شكلٌ من أشكال السّخرية من الذّات، التي تقودنا نحو التّقليل من شأن أمور في غاية الأهميّة. لكن يمكن اعتباره أيضًا إشارة على إدراكٍ للزّمكان الرّافض لنموذج كوْن بطليموس المُغلق، ولهذا تفتح الملحمة ذاتها على لانهائيّة الماضي والمستقبل، وعوالم لا تُحصى.

وبدءًا من التّمهيد تُعلن ملحمة *أورلاندو الثّائر* أنّها قصيدة حركيّة، أيْ أنّها تقدّم نوعًا محدّدًا من التّنقل، من القمّة إلى العمق، [تنقّل في] مسارٍ متعرج. بإمكاننا تعقّب النّسق العام للملحمة عبر تتبّع تقاطعات، وافتراقات هذا المسار على خارطتيْ أوروبا وإفريقيا، لكنّ الأنشودة الأولى وحدها كفيلة بمنحنا فكرة عن الحبكة الرّئيسة: ثلاثة فرسان يتعقبون أنجليكا في الغابة، تحرّكات معقّدة فيها فقدان للأثر، ولقاءات مفاجئة، ودُروب خاطئة، وتغييرات في الخطط.

ومن خلال هذا المسار المِعوج المُتحيّر الذي تتبعه خيول وبشر، نتعرّف إلى جوهر القصيدة. تختلط متعة تسارع وتيرة الأحداث فورًا بشعور بامتداد الزّمان والمكان المُتاحيْن. هذا التّجول العشوائي غريزي في الفرسان، وأريوستو ذاته؛ كما لو أنّ الشّاعر يجهل الاتّجاه الذي ستسلكه الحبكة عند بداية السّرد غالبًا، سيهتدي إليه فيما بعد، كأنّه قد خطّط للملحمة تخطيطًا مثاليًا. المسألة الوحيدة التي لا غبار عليها، هي مزيج الاندفاع والتّمهل

في السّرد، الذي يمكننا حصر تعريفه باستخدام كلمة واحدة مُعبّرة: حركة أريوستو «المُتَمعّجة».

خصائص «مساحة» ملحمة أريوستو يمكن فهمها قياسًا على الملحمة كاملة، أو كل أنشودة على حدة، أو بمقياس أكثر دقّة في كل مقطع شعري، أو حتّى في كل شطر. الأوتّاڤا (الأبيات الثّمانيّة) هي المقياس الذي يسهل من خلاله ملاحظة جماليات ملحمة أريوستو؛ فهو يرتاح لاستخدامها، ويظهر فيها أعجوبة شعره بسهولة.

هذا يعود إلى سببيْن رئيسيْن: السّبب الأوّل نلاحظهُ في الأبيات ذاتها، أي أنّ المقاطع الشّعريّة تُستخدم لخطابات طويلة، فتستبدل الوتيرة الفخمة والغنائية، بوتيرة نثريّة وظريفة. أمّا السّبب الثّاني فيظهر في أسلوب أريوستو الشّعري الذي لا حدود له؛ محاور الملحمة مقسّمة بنظام صارم، كما فعل دانتي. كما أنّ مبدأ التّماثل الشّعري لم يُجبره أريوستو على التّحديد المُسبق لعدد الأناشيد والمقاطع الشّعرية. تحتوي أقصر أنشودة في ***أورلاندو الثّائر*** على 72 مقطعًا شعريًّا (أوتّاڤا)، أمّا أطولها فتحتوي على 199 مقطعًا. ما يقوله الآخرون في سطر واحد، يمكن أن يقوله أريوستو بكل سهولة في قصائد شعريّة، أو بإمكانه تكثيف خطاب مُطوّل في قصيدة.

يكمن سرّ أوتّاڤا أريوستو الشّعريّة في استخدامها للإيقاعات المتنوّعة للغة المحكيّة، وهو ما أطلقَ عليه [فرانشيسكو] دي سانكتيس ببلاغة «كماليّات اللغة الضّروريّة»، كما في عجلة الدّعابات المُتهكّمة. لكنّ المحكيّة العاميّة مجرّد سجل من سجلات كثيرة تتراوح بيْن القصيدة الغنائيّة، والتراجيديّة، والمأثور، وقد توجد كلّها في مقطع شعري واحد. بإمكان أريوستو أن يكون في غاية الإيجاز، ولهذا تلوكُ الألسن كثيرًا من أبياته: «ها هنا حكم بشري مخطئ كالعادة!»، أو «يا لطف الفرسان القدماء العظيم!». لكنّه لا يُغيّر سرعته بهذه العبارات فقط. يجب أنْ ألفت انتباهكم إلى أنّ بنية الأوتّاڤا تقوم على عدم استمراريّة الإيقاع؛ الأشطر السّتة الأولى ترتبط بقافيتيْن مُتعاقبتيْن يتبعهما عادة بيتان موزونان (كوبليه)، يُنتجان تأثيرًا نطلق عليه اليوم مصطلح *نقيض الذّروة*، *anticlimax* وهي نقلة فجّة في الإيقاع والبيئتين النّفسيّة والثّقافيّة أيضًا، ممّا هو رفيع إلى ما هو شائع، ممّا هو مُثيرٌ للعواطف إلى ما هو مُضحك.

وممّا لا شك فيه أنّ أريوستو تلاعب بتلميحات المقطع الشّعري (أوتاڤا) بمهارة، لكن التّلاعب كان سيكون رتيبًا لو أنّ الشّاعر لم يضف أي نشاط على المقطع الشّعري باستخدامه للتّقطيعات؛ أي علامة ترقيم النّقطة في مواضع مُختلفة، ومحاولته لتكييف تركيبات نحويّة مختلفة في الشّطر الواحد، وانتقاله بين استخدام الجمل الطّويلة والقصيرة، وتقسيم المقطع الشّعري إلى جزأين وإلحاقه أحيانًا لمقطع شعري تالٍ بالأوّل، وتغيير زمن السّرد باستمرار؛ قافزًا من الزّمن الماضي التّام، إلى الماضي المُستمر، إلى المضارع، والمستقبل بغرض خلق مصفوفة تامّة من مستويات ومنظورات السّرد.

حريّة وسهولة التّنقّل لاحظناهُما في شعرِه، حيث هيمنا أكثر على مستوى التّركيبة السّردية وتشكيل الحبكة. تَذَكَّر وجود حبكتيْن في الملحمة: الحبكة الأولى، تطلعنا على كيفيّة تحوّل أورلاندو من مجرد عاشق منكود الحظ بأنجليكا إلى ثائر مهووس، وكيف أنّ الجيوش الصّليبيّة بغياب حامي حماها البطل المغوار قد جازفت بتسليم فرنسا إلى المسلمين، وكيف استعاد أستولفو صواب المجنون على القمر، ثمّ أعاده قسرًا إلى جسد صاحبه الأحق به، ممّا سمح له باسترجاع مكانته بيْن صفوف الجيش. وتوازي الحبكة [السّابقة] حبكةٌ ثانية؛ تلك المتعلقة بحب قائد المُسلمين روجيرو المُقدَّر، والمحاربة الصّليبيّة برادامانتِ، وكل العَقَبات التي حالت بينهما وبين الارتباط الزّوجي، حتى تمكن روجييرو من تغيير دينه، حيث تنصّر، وظَفَر بيد محبوبته. حبكة رجييرو وبرادامانتِ لا تقل أهمية عن حبكة أورلاندو وأنجليكا، لأنّ أريوستو أراد من خلالهما (كما فعل بيورادو قبله) إسقاط سلالة إستي، ليعظّم من الملحمة في عيون مؤيديها فقط، وليربط الفترة الأسطوريَّة للفروسيَّة بالتَّاريخ المعاصر لإقليم فيرّارا وإيطاليا. الحبكتان الرّئيستان، وتشعباتهما اللانهائيَّة مستمرّة بالتّداخل، حتّى تُعانق جذع الملحمة الأكثر صرامة، أي فترة الحرب بين الإمبراطور قارلة (شارلمان) وملك إفريقيا أگرامانتي. تتكثّف المنافسة الملحميَّة على هيئة أناشيد تتحدث عن حصار المُسلمين لباريس، والهجوم المضاد الصّليبي، والنّزاع في معسكر أگرامانتي. حصار باريس هو مركز جاذبية القصيدة بشكل ما، كما تُشبه باريس جغرافيّتها المائيّة:

Siede Parigi in una gran pianura
ne l'ombilico a Francia, anzi nel core;
gli passa la riviera entro le mura
e corre et esce in altra parte fuore:
ma fa un'isola prima, e v'assicura
de la città una parte, e la migliore;
l'altre due (ch'in tre parti è la gran terra)
. di fuor la fossa, e dentro il fiume serra
Alla città che molte miglia gira
da molte parti si può dar battaglia;
ma perché sol da un canto assalir mira,
né volentier l'esercito sbarraglia,
oltre il fiume Agramante si ritira
verso ponente, acciò che quindi assaglia;
però che né cittade né campagna
ha dietro (se non sua) fino alla Spagna. (14.104–105)

(تطل باريس على بطيحة/ على البحر، بل على قلب فرنسا/ يمر النّهر بين جدرانها، متدفقًا [من جانب]/ وخارجًا من الجانب الآخر/ لكن قبل خروجه يُكوّن جزيرة/ فيصنع آمن مكان، أفضل مكان، في المدينة/ أمّا بالنّسبة للمنطقتَيْن الأخرَيَيْن (تنقسم المدينة العظيمة إلى ثلاث مناطق)/ فيحيط بهما خندق مائي من الخارج، ويمر بهما نهر من الدّاخل)

(المدينة، الممتدة لأميال كثيرة/ يمكن مهاجمتهما من نواح عديدة/ لكن بما أنّ أغرامينتي يركز هجومه على ناحية واحدة/ ولا يرغب في تعريض جيشه لأي خطر/ يتراجع وراء النّهر باتجاه الغرب ليهاجم من هناك/ حيث لا توجد مدينة أو دولة خلفه الآن (عدا تلك الدّول التي إلى جانبيْه) وصولًا إلى إسبانيا)

قد يُعتقد ممّا ذكرتُه أنّ رحلات جميع الشّخصيّات الرّئيسة ستلتقي في نهاية المطاف في باريس. لكن لن يحدث هذا؛ أغلب الأبطال المشهورين غائبون عن هذه الملحمة الجامعة، لا توجد إلّا أبراج رودمونت الكثيرة، والشّاهقة في ارتفاعها فوق المعركة هنا. فأين ذهب الجميع؟

يجب أنْ يذكر أنّ مساحة القصيدة تضم مركز جاذبيَّة آخر، مركزًا سلبيًا، فخًا، أشبه بزوبعة تبتلع الشَّخصيَّات الأساسيَّة واحدةً تلو الأخرى؛ إنّها قلعة المُشعوذ أتلانتي المسحورة. يصنع سِحرُ أتلانتي أوهامًا معماريَّة؛ تُشيّد في الأنشودة الرّابعة قلعة مبنيّة بأكملها من الفولاذ على قمم جبال بيرينيه، لكنّها ما تلبث أنْ تختفي في العدم. بيْن الأنشودتيْن الثّانية عشرة، والثّانية والعشرين نقرأ عن بناء قريب من ساحل شانيل، يرتفع، دوامة تنكسر[3]2 فيها جميع صور القصيدة.

سقَط أورلاندو أثناء مطاردته لأنجليكا ضحيّةَ تعويذةِ القلعة، وقد تكرّر الأمر مع كل فارس من الفُرسان الشُّجعان في فترات متقاربة؛ يشاهد الفارس محبوبته مخطوفة، فيُلاحق الخاطف، ويدخل قصرًا غامضًا، ثمّ يهيم على وجهه في القاعات والرّدهات المهجورة. بتعبير آخر، يخلو القصر من مراميهم، وهم وحيدون فيه.

أولئك التّائهون في الأروِقة، الذين يفتّشون أسفل المنسوجات والسّتائر هم أشهر الفرسان المسيحيين، والمسلمين؛ دخلوا القلعة إثر توهّم رؤية عشيقة، أو غريم يستحيل الوصول إليه، أو حصان مسروق، أو غرض مفقود. إنّهم الآن أسرى جدران القلعة؛ إذا ما حاول أحدهم المغادرة [من الباب]، سمع مناديًا يرجو عودته، وعندما يستدير يجد ما يبحث عنه، ثمّ يشاهد حبيبته عند النّافذة ترجوه لينقذها. شيّد أتلانتي مملكة الوهم هذه؛ إذا كانت الحياة متغيرة باستمرار، ولا يُمكن التّنبؤ [بأحداثها]، فإنّ الوهم منتظم، ورتيب، ويُكرّر رغباتنا. الرَّغبة سباقٌ نحو العدم، وتعويذة أتلانتي تجمع الرّغبات غير المُتحقّقة في دهاليز لا مفر منها، لكنّه لا يغير القواعد المُسيطرة على تحرّكات البشر في الحيّز المفتوح للقصيدة، والعالم.

3- كما ينكسر الضوء. المُترجمة

سيصل أستولفو كذلك إلى القصر إثر ملاحقته -أو اعتقد أنّه يلاحق- فلاحًا شابًا كان قد سرق حصانه رابيكانو. لكن ليس للتعويذة مفعول على أستولفو، لأنّه يمتلك كتابَ سحرٍ قرأ فيه عن هذا النّوع من القلاع، فاتّجه مباشرةً إلى مصطبة الباب الرّخاميّة، وبمجرّد رفعها اختفى القصر. أحاط به حينذاك جمع فرسان، أغلبهم رفاقه، لكن عوضًا عن التّرحيب به، اصطفّوا أمامه كما لو أنّهم يريدون تقطيعَه بسيوفهم. ما الذي حدث؟ السّاحر أتلانتي، وبغية الذّود عن نفسه، استخدم آخِر تعويذة لديه؛ أوهَم سجناء القلعة أنّهم كانوا يُطاردون أستولفو قبل دخولهم إلى القصر. كل ما فعله أستولفو هو نفخ في بوقه، فدمّر السّاحر، وأبطَل سحره، واختفى كلٌّ من: القلعة، ونسيج الأحلام، والرّغبات والأنفات. ما عاد للأوهام أبواب، وسلالم، وجدران خارج ذواتنا، لأنّها موجودة فقط في عقولنا، ومتاهات أفكارنا. أعاد أتلانتي للشخصيَّات المُختطفة حريَّتها. من أعادها أتلانتي أم أريوستو؟ القلعة مجرّد أداة بنيويّة مخادعة استخدمها الرّاوي بسبب الاستحالة الفيزيائيّة لتطوير عدد كبير من الحبكات المتوازيّة تلقائيًا، شعَر بحاجته إلى حذف شخصيات من الحدث لضمان استمرار الأناشيد، وضع بعض الحيل جانبًا، ثمّ استخدمها في الوقت المناسب. المُشعوذ الذي أراد تأخير القدر والمناورة الشّعريّة، قد ضاعف وقلّل عدد الشّخصيّات بالتّناوب، وظل يجمعها ويباعدها، ويمزج إحداها في الأخرى، حتّى استحال فصلها بعضها عن بعض.

كرّرتُ لفظ «ألاعيب» عدة مرّات في هذه المقالة؛ يجب ألّا ننسى أنّ لِلَهو الأطفال والرّاشدين أساسيّات جادّة، بمنزلة مران للقدرات والسّلوكيّات الضّروريّة للحياة. أريوستو متلاعب بمجتمع يرغب في تفصيله والحفاظ عليه، لكنّه وقف خائر القوى أمام تصدّعات زلزاله.

تستهل الأنشودتان: السّادسة والأربعون، والأخيرة أحداثَهمًا بجمع غفير من الأشخاص الذين اعتقدوا أنّ أريوستو يخاطبهم في هذه الملحمة. هذا هو الإهداء الحقيقي في *أورلاندو الثّائر*، أكثر من كونه إيماءة جبريّة لمؤيده الكاردينال إيپّوليتو ديستي «سليل هرقل النّبيل» الذي تخاطبه القصيدة، في بداية الأنشودة الأولى.

عندما أوشك قارب الملحمة على الوصول إلى الميناء، انتظرهُ على

المرفأ أجمل حسناوات المُدن الإيطاليّة النّبيلة، وفرسانها، وشعراؤها، ومُثقّفيها. يُقدّم لنا أريوستو هنا قائمة طويلة فيها أسماء ووصوف مختصرة لرفاقه ومعاصريه؛ الملحمة عبارة عن توصيف لجمهوره المثاليّ، وصورة للمجتمع الفاضل في آن واحد. بشيء من الانقلاب البُنيوي، تخرج الملحمة من ذاتها، لتتفحص وجودها بأعين قرّائها، وتعرِف نفسها من خلال مناداة من خاطبتهم بأسمائهم. كما أنّها تخاطب قاعدة القُرّاء الحاليين والمستقبليين، وكل من سيشاركون في اللعبة، ويتعرّفون على أشباههم فيها.

[1975]

مُنتخبات من *أورلاندو الثّائر*[1]

بمناسبة مرور خمسة قرون على ميلاد أريوستو، طُلب منّي تحديد أهميّة كتاب *أورلاندو الثّائر* بالنّسبة لي. لكنّ الإشارة إلى مكان، وكيفيّة، ومقدار الأثر الذي تركته هذه الملحمة على كتاباتي، ستجبرني على العودة إلى مُنجز أدبي انتهيت من قراءته، بينما تهدف الرّوح الأريوستيّة بالنّسبة لي إلى المُضي قُدمًا، لا التّراجع. على أي حال، أشعر أنّ البرهان على حبّي لهذا العمل ظاهر، لدرجة أنّ القارئ سيعثر عليه بلا مساعدة. أفضّل استغلال هذه المُناسبة لقراءة الملحمة من جديد، ومحاولة اختيار مقتطفات شعريّة لامستني شخصيًّا، مسترشدًا بذاكرتي والقراءة العرضيّة.

تقبع ماهيّة روح أريوستو بالنّسبة لي في الأبيات التي تقدّم مغامرة جديدة. في مواضع عدّة، يُشار إليها من خلال قارب يقترب من ضفة نهر حيث يوجد البطل مصادفة (9-9):

Con gli occhi cerca or questo lato or quello
lungo le ripe il paladin, se vede
(quando né pesce egli non è, né augello)
come abbia a por ne l'altra ripa il piede:
et ecco a sé venir vede un battello,
su le cui poppe una donzella siede,
che di voler a lui venir fa segno;
né lascia poi ch'arrivi a terra il legno.

1- نُشرت هذه المقالة في *مراجعة للأدب الإيطالي*. الجزء السّابع. يناير-أغسطس 1975.

(تفحّص الفارس الضّفة كلّها بعينيه/ بحثًا عن طريق ما (بما أنه لم يكن سمكة أو طائرًا) أثناء عبور الضّفة الأخرى/ شاهد قاربًا مقبلًا باتّجاهه، امرأة تجلس على مقدّمته وتلوح له بأنها تريد التّوجه إليه/ دون ملامسة القارب لليابسة)

إحدى الدّراسات التي أودُّ كتابتها -بإمكان أي شخص إتمامها بدلًا مني إنْ لم أتمكّن من فعل ذلك- تتعلّق بهذا الموقف: شطّ نهرٍ وشخصٌ يقف عليه، وقاربٌ يقترب منه، ويجلب خبرًا أو لقاءً سيعلن عن بدء مغامرة جديدة. (الموقف معكوس أحيانًا، حيث يكون البطل على القارب، ويكون اللقاء مع شخص على اليابسة). مسح سريع للأبيات التي تتضمن مواقف مماثلة، سينتج عنه اختيار أوتّاڤا (قصيدة من ثمانية أبيات. المترجمة) تجريدها الشّفوي التّام يكافئ تقريبًا قصيدة فكاهيّة خُماسيّة limerick (30–10):

Quindi partito venne ad una terra
Zizera detta, che siede allo stretto
di Zibeltarro, o vuoi Zibelterra,
che l'uno o l'altro nome le vien detto;
ove una barca che sciogliea da terra
vide piena di gente da diletto
che solazzando all'aura matutina,
gìa per la tranquillissima marina.

(بمغادرة هذا المكان/ وصل إلى أرض اسمها الجسراس/ تُقابل مضيق زِبلتِارّو أو إذا كنت تفضل زِبِلتيرّا/ فكلا الاسمين يُطلقان على المكان/ شاهد هناك قاربًا مبحرًا/ ممتلئًا بأشخاص يميلون عل حافته للاسترخاء/ ويستمتعون بنسمات الصّباح/ ويقطعون البحر الهادئ)

ينقلني هذا إلى موضوع آخر أود التّمعن فيه، لكن سبقوني لدراسته: أسماء الأماكن في ***أورلاندو الثّائر*** التي تحمل لمحة العبث دائمًا. أسماء المواقع الإنجليزية توفّر مادّة لفظيّة يستمتع أريوستو بالتّلاعب بها، وهذا

يؤهله لحصد لقب أوّل عاشق لإنجلترا في الأدب الإيطالي. ويمكننا ملاحظة كيف تستدعي الأسماء ذات الصّوتيات الغريبة صورًا غريبة. على سبيل المثال: في متاهات الأنشودة العاشرة، نلاحظ رؤيا كُتبت بأسلوب يُشبه أسلوب ريمون رسِل[2] (10.81):

Il falcon che sul nido i vanni inchina,

porta Raimondo, il conte di Devonia.

Il giallo e il negro ha quel di Vigorina;

il can quel d'Erbia; un orso quel d'Osonia.

La croce che là vedi cristallina,

è del ricco prelato di Battonia.

Vedi nel bigio una spezzata sedia:

è del duca Ariman di Sormosedia.

(يخفض النسر جناحيه على عشٍ/ باب ريموند، كونت ديڤونيا/
والأصفر والأسود مُلكا ڤيجورينا (إيرل ونشستر)/ والكلب ملك
إيرل ديربي/ والدّب ملك إيرل أوكسفورد/ والصّليب البلّوري الذي
تشاهده ملك لراهب باث الثّري/ وذلك الكرسي المكسور الذي
تشاهد أمام جداره الرّمادي/ ملك هاريمان دوق سومرست)

لا أستطيع تجاهل المقطع 63، من الأنشودة32 التي ينتقل فيها برادامانتي من عالم أسماء أماكنه إفريقيّة، إلى عواصف الشّتاء المحيطة بقلعة ملكة آيسلندا. في قصيدة مناخها العام مستقر مثل ***أورلاندو الثّائر***، فإنّ هذا المقطع -يبدأ بأكثر درجة حرارة منخفضة وُجدت في أوتّاڤا واحدة- وتبرز طقسها الماطر:

Leva al fin gli occhi, e vede il sol che 'l tergo

avea mostrato alle città di Bocco,

2- Raymond Roussel: 1877–1933، أديب فرنسي. المترجمة

e poi s'era attuffato, come il mergo,
in grembo alla nutrice oltr'a Marocco:
e se disegna che la frasca albergo
le dia ne' campi, fa pensier di sciocco;
che soffia un vento freddo, e l'aria grieve
pioggia la notte le minaccia o nieve.

(نظَرت إلى الأعلى أخيرًا وشاهدت أنّ الشّمس غربت في مدينة موريتانيّة يحكمها الملك بوكس/
ثم أغرقت نفسها كأنها طائر الغطّاس/ في قلب بحر وراء المغرب/
لكن إذا ظنّت أنها ستحصل على حاجتها من النّوم في الأدغال/ فهذه فكرة سخيفة؛ لأنّ الرّياح الباردة عاصفة/ والهواء ثقيل، ينذر بمطر أو ثلج عند حلول المساء)

أعقَد الاستعارات هي في قصائد العشق الغنائية لِبترارك، لكن أريوستو يحقن في أبياته كل حاجته للحركة الدّيناميكية، لدرجة أنّ هذا المقطع الشّعري الثّماني يضم أشد تفكيكٍ مكانيّ يصف أحاسيس الشّخصيّة:

Ma di che debbo lamentarmi, ahi lassa,
fuor che del mio desire irrazionale?
ch'alto mi leva, e si nell'aria passa,
ch'arriva in parte ove s'abbrucia l'ale;
poi non potendo sostener, mi lassa
dal ciel cader: né qui finisce il male
che le rimette, e di nuovo arde: ond'io
non ho mai fine al precipizio mio.

(لكن يا للحسرة، ما عساي أنْ ألوم غير رغبتي اللاعقلانيّة؟/
رفعتني إلى العلا، وطارت بعلو كبير نحو السّماء/ حتّى صَلَت نارها جناحيّ/ فلم يستطيعا حملي وتهاويتُ من السّماء/ هذه ليست نهاية الكارثة، إذْ نما جناحان جديدان/ سرعان ما احترقا وهكذا دواليك/
لا نهاية لارتفاعي وسقوطي)

لم أضرب بعد مثالًا على الأوتّاقا الغزليّة، فأبرز الأمثلة عليها شائعة، أريد اختيار شيء يلبي التّوقعات، وسأختار أبياتًا ثقيلة. في أكثر لحظات أريوستو شبقًا -مواطن حقيقي من وادي پو- يهرب ويتلاشى التّوتر. حتّى في الجزئيّة التي تضم أكثر التّأثيرات الإيروسيّة دقّة، فإنّ الأنشودة المتعلقة بفيورديسپينا وريكياردتّو (الأنشودة 25)، تكمن براعتها في القصّة والإحساس المباغت. أفضل ما يسعني فعله هو الاستشهاد بأطراف متداخلة تشبه زخرفة يابانيّة:

Non con più nodi i flessuosi acanti
le colonne circondano e le travi,
di quelli con che noi legammo stretti
e colli e fianchi e braccia e gambe e petti.

(نبات الأقنثا المُتسلّق لم يحط تمامًا/ بالأعمدة والعوارض الخشبيّة/ أكثر من العُقَد المُطبِقة/ على أعناقنا، وأجنابنا، وأذرعنا، وأرجلنا، وصدورنا)

لحظة النّشوة الحقيقيّة بالنّسبة لأريستو ليست لحظة إنجاز كما قد يتوقع المرء، إنّها في الفزع الأوّلي، من المداعبة قبل الجماع. هنا يصل إلى الذّروة، فيُعرّي حينها ألكينا الشّهيرة التي تسلب لب القارئ (7:28):

Ben che né gonna né faldiglia avesse;
che venne avolta in un leggier zendado
che sopra una camicia ella si messe,
bianca e suttil nel più escellente grado.
Come Ruggiero abbracciò lei, gli cesse
il manto; e restò il vel suttile e rado,
che non copria dinanzi né di dietro,
più che le rose o i gigli un chiaro vetro.

(لكنها لم ترتد تنورة أو ثوبًا داخليًا/ أقبلت مُرتدية ثوبًا حريريًا خفيفًا/ أبيض وشفافًا ومن أفضل قماش/
ما إنْ عانقها روجييرو، سقط غطاؤها/ وتركت

في ثوبها/ الشّفيف الذي لم يستر مقدّمة
أو مؤخّرة جسدها/ كما يفعل الزّجاج مع الورود أو الليلَك)

عُري المرأة الذي يُفضّله أريستو يخلو من نزعة عصر النّهضة للابتذال؛ من السّهل الانجراف نحو أجسام العارضات، البالغات، وبياضهن الباهت في وقتنا الرّاهن. سأقول إنّ حركة الأوتّافا تتناول موضوع العُري كأنّها عدسة تكبّر مُنَمْنَمة، ثمّ تبتعد عنها تاركة كل التّفاصيل بغموض خالد. والتزامًا باختياري لأبرز المُنتخبات الشّعريّة، سأورد الأبيات التّالية التي إذا درسنا مزيج الطّبيعة والعُري في أولومپيا، سنجد أنّ المنظر الطّبيعي يتفوّق على الجسد العاري (11:68):

Vinceano di candor le nievi intatte,
et eran più ch'avorio a toccar molli:
le poppe ritondette parean latte
che fuor di giunchi allora allora tolli.
Spazio fra lor tal discendea, qual fatte
esser veggiàn fra piccolini colli
l'ombrose valli, in sua stagione amene,
che 'l verno abbia di nieve allora piene.

(تفوّق جسدها على الثّلج في البياض/ وكان أنعم ملمسًا من
العاج/ ثدياها المُستديران الصّغيران كانا أشبه بـ[جبن] موتزيريلا
طازج/ والمسافة بينهمُا أشبه بواد ظليل نُبصرُ فيه تلّين رقيقَين/ مع
مطلع الرّبيع/ الذي كساهُ الشّتاءُ بالجليد)

هذه التّحولات التي تقودنا نحو الغموض لا يمكن أن تعمينا عن حقيقة أنّ الدّقة هي أحد المبادئ الشّعريّة الأساسيّة التي صقلها سرد أريوستو. إذا أردنا توثيق ثراء التّفاصيل والدّقة التّقنية التي قد تتّسم بها الأوتّافا، ما علينا إلّا الاقتباس من مشاهد المُبارزة. سأورد هذا المقطع الشّعري من الأنشودة الأخيرة (46:126):

Quel gli urta il destrier contra, ma Ruggiero

lo cansa accortamente, e si ritira,
e nel passare, al fren piglia il destriero
con la man manca, e intorno lo raggira;
e con la destra intanto il cavalliero
ferire il fianco o il ventre o il petto mira;
e di due punte fe' sentirgli angoscia,
l'una nel fianco, e l'altra ne la coscia.

(وجّه رودمونتي اللجام باتّجاهه/ لكن روجييرو، واقفًا،
تفاداه بذكاء،
وتنحّى جانبًا وسحب لجام الحصان بيده اليسرى/ وعكس اتجاهه/
وفي ذات الوقت/
بالسّيف الذي في يمينه/ قطّع أوصال خصمه، ومعدته، أو صدره/
وجعله يشعر بالألم بطعنتَين نافذتَين/ إحداهما في جنبه
والأخرى في وركه)

لكنّ هناك نوعًا آخر من الدّقة يجب ألا نغفل عنه؛ ذلك المتعلق بالتّساؤل، والمجادلة التي تتكشّف في الشّطر الموزون، الذي نَظَمه بتفصيل لامتناه، مُراعيًّا كل تضمين. الخفّة القُصوى، لنوع أعتبره شبه جدلي، موجود في نفي رينالدو - كما لو أنّه محامٍ ماهر، و دفاعه عن جينيڤرا التي ارتكبت جريمة، وهو يجهل ما إذا كانت مُذنبة أم بريئة (4:65):

Non vo' già dir ch'ella non l'abbia fatto;
che noi sappiendo, il falso dir potrei:
dirò ben che non de' per simil atto
punizïon cadere alcuna in lei;
e dirò che fu ingiusto o che fu matto
chi fece prima li statuti rei;
e come iniqui rivocar si denno,
e nuova legge far con miglior senno.

(لا أقول إنّها لم ترتكب هذا الفعل/ لأنّي أجهل الحقائق بلا شك/ وعلى ذلك سأقول أمورًا زائفة/ لكنّي سأطالب حتمًا بعدم معاقبتها/ لأنّ أول من سنّ هذا القانون الشّرير إمّا ظالم أو مجْنون/ وعلى ذلك فإنّ القوانين الظّالمة يجب تقويمها، وسن قوانين جديدة بموافقة مجلس أكثر حكمة)

آخر نقطة أود إبرازها هي: الأوتّاڤا العنيفة، تلك التي تحكي عن مجزرة مريعة. أواجه هنا حرَج الاختيار؛ فسرد الحدث يكون متشابهًا أحيانًا، وقد تتكرّر ذات الأبيات أو يُعاد ترتيبها ببساطة. بقراءة خاطفة للملحمة، سأقول إنّ أقصى عنف ورد في مقطع شعري واحد موجود في ***الأناشيد الخمس*** (4:7):

Due ne parti fra la cintura e l'anche:
restâr le gambe in sella e cadde il busto;
da la cima del capo un divise anche
fin su l'arcion, ch'andò in pezzi giusto;
tre ferì su le spalle o destre o manche;
e tre volte uscí il colpo acre e robusto
sotto la poppa dal contrario lato:
dieci passò da l'uno a l'altro lato.

(قصم جذعيْ اثنين منهم [أفقيًّا]/ بقيت أرجُلهما مُعلّقةً في السّرج بينما تهاوى الجزء العلوي من جسديْهما/ وقطع آخر من رأسه إلى مقعده [رأسيًّا]/ فتساقط نصفا جسده/ نحر ثلاثة آخرين/ من الكتف اليمنى أو اليسرى/ وفي هذه الحالات الثلاث باغتتهم الرّماح/ تحت الحلمة من الجانب المعاكس/ عشرة رماح عبرت إلى الجانب الآخر)

نلاحظ مباشرة أنّ جنون القتل هذا قد سبب ضررًا لم يتوقعهُ الكاتب: تكرار كلمة «جانب» دون وجود فرق في المعنى هو سهوٌ بلا شك، لم يمتلك الشّاعر وقتًا لتصويبه. في الواقع، إذا تمعنّا في سياق هذه الجروح التي تملأ

المقطع الشعري، يتبيّن أنّ البيت الأخير بأكمله ما هو إلا تكرار لما سبقه، بما أنّ مرور الرّمح قد ضُرب عليه مثال، ما لم يكن هناك فارق دقيق ضمني؛ يتّضح أنّ الضّحايا الثلاث السابقين قد قتلوا من الخلف إلى الأمام، والعشرة المتبقين يمكن أن يقدموا حالة أقل اعتياديّة على الاختراق الجانبي، يمر الرّمح من جانب إلى جانب، لا من الخلف إلى الأمام. استخدام كلمة جانب lato يبدو أكثر صوابًا في الشّطر الأخير لو استخدم بمعنى ورك fianco. كان من الممكن استبدال كلمة «جانب» بكلمة أخرى لها ذات القافية بكل سهولة، في الشطر قبل الأخير، مثل القفص الصّدري costato، ليكون البيت على النّحو التّالي: «أسفل الحلمة، وسط القفص الصدري» استدراكٌ كهذا لم يكن أريوستو ليغفَل عنه، لو أنّه استمر في كتاب ما يُعرف الآن باسم *الأناشيد الخمسة*.

وبهذه المساهمة المتواضعة [منّي] لدراسة قيد البحث تتعلّق بملحمة أريوستو، وبروح ملؤها الود والمحبة، أختتم وفائي للشاعر.

[1975]

جيرولامو كاردانو[1]

ما اسم الكتاب الذي كان هاملت يقرأه حين دخل ركح المسرح في الفصل الثّاني؟ تساءل پولونيوس، فأجابه هاملت قائلًا: «كلمات، كلمات، كلمات»، وهذه الإجابة لا تُشبع فضولنا. ومع ذلك، إذا كانت مناجاة النّفس: «أن تكون أو لا تكون» التي افتتح بها أمير الدّنمارك ظهوره التّالي على المسرح، تعطينا أي لمحة عن هذا الكتاب، فلا بدّ أنّه كتابٌ يَعتبر المَنِيَّةَ نومًا، سواء أكانت فيه أحلام أم لا.

النّقاش في هذا المحور ورد بإسهاب وتفصيلٍ دقيق في كتاب *التّسلوان* De Consolation، لكاتبه جيرولامو كاردانو[2]، وقد تُرجم الكتاب إلى الإنجليزيّة[3] عام 1573 وأُهدي إلى إيرل أوكسفورد، ولذلك نجده مألوفًا في الأوساط التي تردّد عليها شكسپير. أقتبس منه العبارة التّالية: «أعذبُ مراحل النّوم هي الهجود حتمًا، حين نكون كالأموات، لا نحلم بشيء، في حين أنّ أكثر مراحل النّوم إزعاجًا واضطرابًا هي الكرى الذي يتوسّط اليقظة، والكوابيس التي تقضّ المضاجع، كما يحدث للمرضى».

استنتاجُ أنّ الكتاب الذي قَرأه هاملت هو كتاب كتبه كاردانو قطعًا -كما رجّح بعض الباحثين في كتابات شكسپير- لم يُبرّر، وتلك الدّراسة الأدبيّة

1- نُشرت المقالة بعنوان «ملحوظة تمهيديّة» في رواية *فراغوس*، الصّادرة عن دار ايناودي.1973

2- Geralemo Cardano: 1501-1576، فيلسوف وعالم رياضيات في عصر النّهضة بإيطاليا. له إسهامات راسخة في الجبر والإحصاء، وكان له تأثير على أدباء كُثر منهم: أليساندرو مانزوني. المُترجمة

3- نُشر بعنوان *سُلوان كوردانو* Cardanus Comfort. المُترجمة

الموجزة لا تكفي لتأكيد عبقرية كاردانو، لدرجة قراءة شكسپير لهذا الكتاب؛ ومع ذلك، فإنّ تلك الصّفحة تتحدث عن الأحلام، ولا مصادفة. يُناقش كاردانو الأحلام بإصرار -أحلامه على وجه الخصوص- فيصفها، ويؤوّلها، ويبدي رأيه فيها في مواضع عِدّة من أعماله؛ لأنّ الملاحظة الواقعيّة للعالم، ومنطق عالِم الرّياضيّات في شخص كاردانو، يُستمد بشكلٍ ما من حياةٍ تُهيمن عليها الهواجس، والأبراج الفلكيّة، وخزعبلات السّحر، والتّدخلات الشّيطانيّة. ناهيك عن أنّ ذهنه يرفض استثناء أي ظاهرة من التّساؤُل الموضوعي، وخاصّة الظّواهر التي تحدث في أعماقه.

من المحتمل أنّ الضّجر من كتابات كاردانو يعود إلى التّرجمة الإنجليزيّة التي نُقلت عن لاتينيّة مُحرّفة. يُعرف كاردانو في أوروبا على أنّه ممارس للطّب، لكنّ كتاباته تُطوّق جميع فروع المعرفة، وشاعت بشكل كبير بعد وفاته، وهي التي أوجدت الصّلة بينه وبين شكسپير ضمن النّطاق العلمي، ذلك الجانب الغامض الذي سيتعرّف عليه فيما بعد خبراءٌ متمرسّون في علم النّفس، والتّأمل الباطني، والعذاب الوجودي. تبحّر كاردانو في مجالات معرفيّة لم تُعرف من قبل. لم يكن لتساؤلاته هدفٌ صريح، بل كانت بدافع حاجة داخليّة دائمة ومجهولة.

هذا هو الجانب الذي يُقرّبنا اليوم من جيرولامو كاردانو بعد مرور أربعة قرون على وفاته. ليس في هذا انتقاصٌ من أهميّة اكتشافاته، واختراعاته، وسليقته التي حَفَرت اسمه على صخرة العِلم باعتباره مؤسّسًا لمعارف كثيرة. كما أنّه لا يصرف نظرنا عن شهرته على أنّه مشعوذ، يتمتّع بقوى غامضة، صيتٌ لازمه، وساهم في شهرته بشكل عام، وكان موضع فخره أحيانًا، ومصدر دهشته أحيانًا.

سيرة كوردانو الذّاتيّة *حياة مُلائمة* De Propria Vita التي كتبها في روما، قُبيل وفاته، خلّدت لنا اسمه كشخص وكاتب. كان كاتبًا فاشلًا من منظور الأدب الإيطالي، لأنّه لو حاول التّعبير عن نفسه باللهجة العاميّة (إيطاليّة جافّة وغير مناسبة كلهجة ليوناردو بلا شك) بدل إصراره على كتابة كل أعماله باللاتينيّة (آمن أنّ اللاتينيّة وحدها ستضمن له الخلود)، لكان الكاتب الكلاسيكي الأوحد في الأدب الإيطالي في القرن السّادس، لكنّه

أصبح مجرّد كاتب غريب آخر، وأفضل ممثّل عن زمانه بسبب هذه الغرابة. غَرِق في أمواج لاتينيّة عصر النّهضة، وهذا يُعلّل قراءة الباحثين له فقط؛ لا لأنّ لاتينيّته غير رفيعة كما يزعم نُقّاده (في الحقيقة كلّما ازداد تميّز أسلوبه وإيجازه، زادت متعة قراءة [مُؤلّفاته])، بل لأنّها تجبرنا على قراءته من خلال زجاج معتم. (أعتقد أنّ أحدث ترجمة إيطاليّة نشرتها دار ايناودي ضمن السّلسلة العالميّة عام 1945).

لم يكتُب كاردانو لمجرّد كونه عالمًا يتوجّب عليه نشر نتائج دراساته، أو لأنّه كاتب غزير الإنتاج مُصمّم على المساهمة في دائرة المعارف الكونيّة، أو لأنّه مؤلّف مهووس بملء الصّفحات، بل لأنّهُ كاتبٌ حقيقيّ، حاول اقتناص شيء تَمَلَّصَ منهُ من خلال الكلمات. هنا فقرة تتحدّث عن ذكريات طفولته ينبغي إدراجها في أنطلوجيا مُستقبليّة تتعلّق بأدباء سبقوا پروست؛ فيها توصيف لرؤاه، أو أحلام يقظته، أو خياله الجامح، أو هلوسات عطّلت أحاسيسه –بين الرّابعة والسّابعة من عمره– حين كان في سريره صباحًا. حاول كاردانو توفير أدقّ توثيق ممكن لهذه الظّاهرة التي يتعذّر تفسيرها، وحالته الذّهنية التي أبصرَ فيها هذا «المشهد المَسَلّي».

شاهدتُ صورًا في الهواء بدا أنّها ترتبط ببعضها بحلقات [معدنيّة] صغيرة الحجم، كتلك التي في الزَّرْد[4]، رغم أنّه لم يسبق لي مُشاهدتُها في ذلك السّن. احتشدت من زاوية سريري اليمنى، وتصاعدت ببطء لتكوّن شبه دائرة، ثمّ انخفضت عند زاوية سريري حتّى اختفت: قلاع، ومنازل، وحيوانات، وفرسان على خيولهم، وأطراف أعشاب، وأشجار، وآلات موسيقيّة، ومسارح، ورجال بألبسة مختلفة، عازفو ترومبيت تحديدًا، يعزفون رغم عدم سماع أي صوت، ثمّ جنود، وحشود، وحقول، وأشكال لم أرها من قبل، غابات وأدغال، مصفوفة صور كاملة مرّت دون أن تتداخل في بعضها كأنّها تسابق بعضها. أشكال رقيقة، لكنّها ليست خاوية، ومعدومة الوجود؛ إنّما كانت شفافة وغير شفافة في آن واحد، أشكال لم ينقصها إلّا

4- درع روماني lorica hamata. المُترجمة

اللون لتكون مثاليّة، لو لم تكن مصنوعة من هواء. اعتدت على التّمتع بالتّحديق في هذه الأشكال كثيرًا، لدرجة أنّ عمّتي سألتني مرّة: «فيم تحدق؟»، رفضتُ حينذاك الإجابة عن سؤالها خشية اختفاء مصدر هذه الصّور -أيًا كان- خشيتُ انزعاجه وتوقّفه عن اللهو معي إذا كلّمتُ الآخرين عنه.

وَرَدت الفقرة السّابقة في فصل يتحدّث فيه عن أحلامه، وتفاصيل غريبة في جسده: وُلد بشعر طويل، برودة قدميْه ليلًا، عرقه الدافئ صباحًا، حلمه المتكرّر بديك صغير يُحذّره من كارثة، والقمر المنير الذي يراه كلّما رفع نظره عن صفحة كَتَب فيها حل معضلة ما، إطلاقه لروائح كبريتيّة أو مُشبَّعة بالبخور، حقيقة عدم إصابته بأي جرح إذا تعارك مع شخص ما، لا ينال الآخرون منه كَلَمًا، ولا يراق لهم دمٌ، وبمجرّد أنْ أدرك امتلاكه لهذه الهِبة (لم تنجح بضع مرات)، قذف نفسه بلا فزعٍ في كل مشاجرة وشغب.

يطغى على سيرته الذّاتيّة انهماكه الدّائم بذاته، وتفرُّد شخصيته وقدره، وإيمانه التّام بالطّوالع الفلكيّة التي تحمل محصّلة تفاصيل يائسة تحدّد حياة المرء، ومكان وجودها في خارطة السّماء لحظة ولادته.

اعتنى كاردانو بصحَّتِه الهزيلة العليلة باعتباره طبيبًا، وفَلكيًّا، ومصابًا بوساوِس نفسيّة جسيمة، وهي حالة يُطلق عليها اليوم «سيكوسوماتيَّة». ولهذا السَّبب نجد أنّ المُخطّط الطّبي الذي تركه لنا دقيقُ التّشخيص؛ أمراض تتراوح بين الأمراض المُزمنة، والآثار البسيطة على وجهه.

هذا هو فحوى أحد الفصول الأولى من كتاب ***حياة مُلائمة***، وهو سيرة ذاتيَّة تضم المحاور التّالية: هناك فصول تتحدّث عن والديه، «كانت أمي امرأة غضوبًا، قويَّة الذّاكرة، ذات ثقافة عالية، صغيرة البُنية، وممتلئة، وتقيّة». وهناك فصول تتحدّث عن ميلاده ونجمه الطالع، بمنزلة تصوير لطبعه «نيّق، وقاس، وقنوع بشيء من النّرجسيَّة العكسيّة». وهناك فصول تتحدّث عن حميته وروتينه البدني، وحسناته ونقائصه، وأشياؤه المفضلة، وشغفه الكبير بالمقامرة «النّرد، والورق، والشّطرنج»، وطريقة هندامه، ومِشيه، دينه واعتكافه، والمنازل التي أقام فيها، وفقره، وفقدانه

للميراث، والمخاطر والحوادث التي عايشها، والكُتب التي ألّفها، وأنجح العلاجات والتّشخيصات في حياته الطبية، إلخ.

التّوثيق الزّمني لحياته يشغل فصلًا واحدًا لا غير، وهو قليلٌ عند مقارنته بحياته المكتظّة بالحوادث. لكن الكثير من الجزئيّات الأخرى قد سُردت بإسهاب شديد في فصول كثيرة من الكتاب، بدءًا من مُغامراته في المقامرة في فترات: شبابه (بما في ذلك طريقة هروبه بالاستعانة بسيفه من منزل مقامر ڤينيسي محتال)، ورُشده (كانوا يلعبون الشّطرنج آنذاك لجني المال، وكان كوردانو لاعبًا ماهرًا لدرجة أنّه أراد التّخلي عن الطّب ليكسب المال من المقامرة)، ورحلته المذهلة في أوروبا نحو إسكتلندا حيث انتظره مُطران عانى من الرّبو (بعد عدة محاولات فاشلة، تمكّن كاردانو من تحسين حالة المطران من خلال منعه من استخدام وسادات، وفرشات سرير فيها ريش)، وصولًا إلى مأساة ابنه الذي أُعدم شنقًا لأنّه قتل زوجته.

تزيد مؤلّفات كاردانو عن المئتي كتاب في الرّياضيات، والفيزياء، والفلسفة، والدّين، والموسيقى. (تجنّب الخوض في الفنون التّشكيليّة، كأنّ ليوناردو داڤنشي -روحه تشبه روح كوردانو في أمور عدّة- كافٍ في ذلك المجال). كما كتب تقريظًا للإمبراطور نيرو، وتوصيفًا للنّقرس، إضافة إلى أطروحتيْن: الأولى عن الإملاء، والثّانية عن المُقامرة، بعنوان: ***ألعاب الاحتمالات*** De Ludo Aleae. عمله الأخير هذا مُهم كذلك لأنّه أول كتاب يَدرُس نظرية الاحتمال؛ ذكرها كتاب أمريكي -بغض النّظر عن فصوله المُتخصّصة- في غاية الإمتاع والتّثقيف، وهو -كما أعتقد- تناوله كتاب حديث صدر بعنوان: ***العالِم المُقامر***. (Oystein Ore, Cardano, The Gambling Scholar, 1953)

عالِمٌ مُقامِر! أهذا هو سرُّ كاردانو؟ لا ريب في أنّ حياته وأعماله تَنطوي على لهو متتالٍ فيه مجازفة، واحتمال الخسارة فيها مكافئ للرّبح. ما عاد علم عصر النّهضة وحدة متجانسة في عالم أكبر، وأصغر بالنّسبة لكاردانو، بل تفاعلًا مستمرًّا بين «الاحتمال والحاجة» الذي انعكس على عددٍ لامتناهٍ من الأشياء المتباينة، لا يمكن للأفراد أو الظّواهر تبسيطها.

بدأ الآن توجُّه معرفي بشري جديد، يهدف إلى تفكيك العالم شيئًا فشيئًا، عوضًا عن ضمّه بعضه إلى بعض.

يقول هاملت، وهو يحمل كتاب *السّلوان*، لمؤلّفه كوردانو:

«الأرض، وهي هذا الإطار البديع، لا أراها إلّا نتوءًا عظيمًا،
وهذا الجو البديع، وهذا الهواء المحيط بنا، وهذه السّماوات العالية،
ذات الزّخرفة والزّينة، وهذا السّقف الفخم، المُرصّع
بشعلات من ذهب:
كلّها تبدو لي مجرّد أكداس من الأبخرة الفاسدة العفنة.»[5]

[1973]

5- شكسبير، وليم. هملت: *أمير دنمركة* (ط3)، (جبرا إبراهيم جبرا، مترجم). القاهرة: المنظّمة العربيّة للتربيّة والثّقافة. (الفصل الثاني، المشهد الثّاني)

كتاب الطّبيعة للعالِم گاليليو گاليلي[1]

أشهرُ تعبيرٍ مجازي استخدمه گاليليو لتعريف ماهيّة «الفلسفة الجديدة» قد ورَدَ ذكره في كتاب *الفاحِص* *Il saggiatore* مكتوبًا بلغة الجبر:

> *«الفلسفة مكتوبة في كتابٍ ضخم، مفتوحٍ دومًا أمام أعيننا (وأقصد الكون)، كتاب فهمه مستحيل إذا لم يفهم المرء لغة كتابته وشخصياته؛ كتاب كُتِب بلغة الجَبْر، وشخصياته عبارة عن: مثلّثات، ودوائر، وأشكال هندسيّة أُخرى. يستحيل فهم أي كلمة إذا انعدم وجود وسيط اللغة هذا. ولولا هذا العِلم، لأصبح الكون أشبه بتيهٍ في متاهةٍ معتمةٍ بلا أمل.» (كتاب الفاحِص.6)*

لمجاز «الكون كتاب» تاريخ طويل سَبق ولادة گاليليو، أوجده فلاسفة القرون الوسطى، ووصل إلى نيكولاس كوزانوس و[ميشيل دي] مونتين، ثمّ استخدمه علماء عاصَروا گاليليو، من مثل: فرانسيس بيكون، وتوماسّو كامپانيلّا. بين قصائد كامپانيلّا هناك مقطعٌ شعريّ - نُشِرَ قبل عامٍ واحدٍ من كتاب *الفاحِص*، مطلعهُ الكلمات التّالية: «العالَم عبارة عن كتابٍ تَكتُب الحكمةُ الخالدةُ أفكارهَا فيه».

وفي كتاب *التّاريخ والبُرهان على وجود البُقع الشّمسيّة* Istoria (1613) e dimostrazioni intorno alle macchie solari -أي قبل صدور كتاب

1- *Le livre de la nature chez Galilée*, in *Exigences et perspectives de la sémiotique*, a cura di H. Parret & H.G. Ruprecht, John Benjamins, Amsterdam–Philadelphia 1985, II, pp. 683–688

الفاحِص بعشرة أعوام- تمعّن گاليليو في «الكون كتاب» تمعّنًا شديدًا من خلالِ قراءةٍ غير مُباشرة لكُتب أرسطو. الفقرة التّالية مثيرة للاهتمام، لأنّ گاليليو وصفَ لوحات [جوزيپي] أرْچِمْبولدو Giuseppe Arcimboldo فيها، كما أورَد فيها آراءً نقديّة تخصُّ الرّسم عمومًا، وتُعتبر بُرهانًا على تواصله مع فنّاني فلورنسا، من مثل: تشيگولي[2]، وفيها تَبرز آراؤه المُتعلّقة بالأنظمة التّوافقيّة التي يمكن ضمّها إلى آراء سنقرأها لاحقًا:

«لا يُعارض وجهة النّظر هذه إلّا عددٌ قليل من المدافعين الشّرسين عن التّفاصيل الفلسفيّة. هؤلاء الأشخاص -كما أرى- قد شبّوا وترَعْرعوا من بداية تعليمهِم على هذا التّوجه، أيْ أنّ الفلسفة ما هي إلّا دراسة متواصلة لنصوص تُشبه نصوص أرسطو التي يمكن جمع عدد مهول منها، وضمها بعضها إلى بعض لحل أي إشكال يواجههم. إنّهم يرفضون رفع أعينهم عن هذه الصّفحات، كما لو أنّ كتابَ الكون العظيم لم تكتبه الطّبيعة إلّا ليقرأه أرسطو نيابة عن الآخرين، وكما لو أنّ عينيه يمكن أنْ تُبصرا نيابة عن الأجيال اللاحقة. يُذكّرني من يفرضون على أنفسهم قانونًا صارمًا كهذا، بالفنانين المزاجيين الذين حدّدوا لأنفسهم القيود، مثل رسم وجه إنسان أو شيءٍ آخر بمجرّد مجاورة الأدوات الزّراعيّة، أو الفاكهة، أو أزاهير مختلف الفصول. لا مشكلة في هذا الفن الغريب عمومًا، لأنّه يجلب الأُنس طالما رُسم بغرض الإمتاع، وهو فَيْصلٌ نتعرّف من خلاله على مدى تميّز رسّام عن آخر، حسب قدرته على اختيار فاكهة معيّنة تلائم العضو البشري المرسوم. لكن إذا أمضى الرّسام كل فترة مرانه على هذا الأسلوب من الرّسم، فمن اللازم تحديد أي أسلوب من أساليب الفن هو أدنى مرتبةً، وناقصٌ بشكل عام، وقطعًا سيسخر تشيگولي وبقيّة الرّسامين ممن يتّبع هذا الأسلوب.»

أحدث إسهامات گاليليو لمجاز «الكون كتاب» هو تأكيده على وجود

2- لودوڤيكو كاردي Ludovico Cardi المعروف باسم چيگولي Cigoli. المُترجمة

أبجديّة مميّزة تخصّ هذا الكتاب، و«شخصيات تكتبه». ولمزيدٍ من الدّقة، يمكن أنْ نقول: الرّابط المجازي الحقيقي لا يكمن بين الكون والكِتاب، بل بيْن الكون والأبجديّة. في الفقرة التّالية الواردة في اليوم الثّاني من كتابه **حوار *حول النّظامَيْن الرّئيسيّيْن للكون*** Dialogo sopra I due massimi sistemi del modo، تشديدٌ على أنّ الأبجديّة هي الكون:

«أمتلكُ كُتيّبًا صغير الحجم، أقصر من كتابيْ أرسطو وأوقيد بكثير، جامعاً لكلّ المعارف، ويُتيح للآخرين بدراسة بسيطة له تكوين فكرة مثاليّة عنه. إنّها الأبجديّة، ولا شك في أنّ الشّخص الذي يعرف طرق جمع وتوليف حرف العلة هذا أو ذاك، مع الحروف الصّحيحة هذه أو تلك، سيحصل على أدق الإجابات، وسَيستخلِص الدّروس المُتعلّقة بكل العلوم والفنون. بذات الطّريقة التي يختار بها الرّسام اللون الذي يُريد من بين مُختلف الألوان الأساسيّة المفصولة على لوح دمج الألوان، وبخلط القليل من هذا اللون أو ذاك سيتمكّن من رسم: البشر، والنّباتات، والمساكِن، والطّيور، والأسماك؛ أيْ أنّ الرّسام سيتمكّن من إعادة تجسيد جميع المَرئيّات، حتّى مع انعدام وجود العيون، والرّيش، والموازين، وأوراق الأشجار، أو الصُّخور من ألوانه التي ينفصل أحدها عن الآخر. ينبغي تجسيد المرسوم [بأشياء حقيقيّة]، ولا حتّى بجزءٍ منها، إذ يجب إنتاج المرسوم من الألوان. لصق الرّسام للرّيش على اللوحة، لن يدُل إلّا على الطّيور أو الرّيش.»

نستنتج من هذا أنّ حديث گاليليو عن الأبجديّة، يُقصد به نظامٌ توافقيٌّ قادرٌ على تجسيد كل ما في الكون. ونلاحظ هنا أيضًا، استخدامه للمقارنة بالرّسم؛ توليف حروف الأبجديّة يكافئ دمجَ الألوانِ على الباليتة. من الواضح أنَّ هذا النّظامَ التّوافقي مختلفٌ عن النّظام المُستخدم في لوحات أرْچمبولدو المذكور في الاقتباس أعلاه؛ مُجاورة أشياء تحمل معانيَ أصلًا (لوحة رسمها أرچيمبولدو، أو كولاج، أو مجموعة ريش، أو شذرات مقتبسة من أرسطو) لا يمكن أن تجسّد الحقيقة التّامة التي إذا أردنا بلوغها نحتاج للعودة إلى نظام توافقيّ مُكوّن من عناصر أوليّة، كالألوان الأساسيّة أو الحروف الأبجديّة.

في فقرة أخرى من كتاب *حوار* (في نهاية اليوم الأوّل) حيث الثّناء على أعظم الاختراعات البشريّة، نجد أنّ أعظمها مكانةً قد شَغلتهُ الأبجديّة:

«[إنّها] تفوق أعظم الاختراعات، أيُّ عقلٍ فذ امتلكه أوّل من أوْجَد طريقةً لنقل أعمق أفكاره إلى الآخرين بغض النّظر عن البُعد الزّماني أو المكاني؟ تمامًا كما تواصل الهنود مع من لم يولدوا بعد، أو مع من سيجيئون إلى العالم بعد ألف أو عشرة آلاف عام؟ تمعّن في بساطتها؛ مجرّد دمج لعشرين حرفًا صغيرًا مختلفًا على ورقة. لا بُدَّ أنّ هذا أروع ابتكارات البشر.»

إذا أعدنا قراءة فقرة كتاب *الفاحِص* التي اقتبستها في بداية المقالة على ضوء الفقرة التّالية، سنفهم أكثر أهميّة الرّياضيّات بالنّسبة لگاليليو –الهندسة على وجه الخصوص– التي تؤدّي وظيفة الأبجديّة. وقد أوضَح هذه النّقطة وضوحًا تامًّا في رسالة بعثَها إلى فورتيونيو ليشيتي، والمؤرّخة بشهر يناير من عام 1641 (قبل وفاة گاليليو بعام واحد):

«أومن حقيقةً أنَّ كتاب الفلسفة مفتوحٌ أمام أعيننا على الدّوام؛ لأنّه كُتب برموز تختلف عن حروف الهجاء الخاصّة بالبشر، رموز لا يقرأها الجميع، وحروف هذا الكتاب عبارة عن: مثّلثات، ومربّعات، ودوائر، وكُرويّات، ومخروطات، وهرميّات، وأشكال هندسية أخرى تلائم هذه القراءة تمامًا.»

نلاحظ أنّ قائمة گاليليو تخلو من الشّكل الإهليلجي، رغم قراءَتِه لمؤلّفات [يوهانّس] كيپلر[3]. أيعود السّبب إلى أنّ نظام كيپلر التّوافقي لم ينشأ على أشكالٍ أوّليّة؟ أم إلى أنّ معاداته لنموذج بطلموس الفلكي مستمرّة في إطار الفكرة الكلاسيكيّة للتناسُب والمثاليّة، ممّا يجعل الدّائرة والشّكل الكروي أسمى الأشكال الهندسيّة؟

مشكلة أبجديّة كتاب الطّبيعة تتعلّق بـ «سمو» بعض الأشكال، كما يتبيّن

3- Johonnes Kepler: 1571–1630عالم رياضيّات، وفلكي ألماني. المُترجمة

في الفقرة التّاليّة التي جاءت في إهداء ***حوار حول النّظامين الرّئيسيّين للكون*** الموجّه إلى دوق توسكانيا:

«كل شخص يصبو للعلا، ينبغي عليه الرّجوع إلى كتاب الطّبيعة العظيم الذي هو مغزى الفلسفة، من خلال تأمّل العالم بعينيْه؛ كل ما نقرأُه في هذا الكتاب قد أوجدته إرادةٌ جبّارة، وهذا يُلائمها. مكوّناتها مثاليّة ويظهر فيها الجهد والإتقان. من بين هذه الأشياء الفزيائيّة التي يمكن استشفافها هو خلق الكون -في نظري- الذي له المقام الأوّل؛ بما أنّه يضم كل المخلوقات، ويتفوّق عليها بحجمه، يُهيمن عليها، ولا بدّ أنّه يتخطّاها في الرّفعة والسّمو. وتبعًا لذلك، إذا قُدر لأي شخص آخر التّفوق في مجال معرفي على الآخرين، فسيكون ذا نزعةٍ بطليموسيّة وكوبرنيكوسيّة[4] لأنهما قرآ، ولاحظا، وفلسفا نشأة الكون.»

السّؤال الذي طرحه گاليليو على نفسه عدّة مرات للتهكّم من نمط التّفكير القديم هو: أي الأشكال الهندسيّة أكثر «سموًا»، أكثر «مثاليَّة» من الأشكال الطّبيعية، والتّجريبيّة، والغريبة إلخ. راوده السّؤال بعد تأمّل أوجه القمر. كتب گاليليو رسالة إلى گالّانزونه گالانزوني، وخصّصها لهذا الموضوع، كما أنّ الفقرة التّالية من ***الفاحص*** تحمل الفكرة عيْنها:

«أمّا أنا، فلم أقرأ تاريخ أصل الأشكال وسموّها بدقّة، ولهذا أجهل أيُّها أكثر رفعة، وأيها مثالي. أظنّها جميعًا قديمة وسامية بطريقة ما. ولمزيد من الدّقة، ليست رفيعة، ولا مثالية، ولا وضيعة وأقل مثاليّة، أعتقد أنّ الشّكل المربّع أفضل لجدران المنشآت من الشّكل الدّائري. أمّا العربات فالشّكل المستدير لعجلاتها يتفوّق على المثلث. يقول سارسي إنّي قدّمت حججًا كثيرة لأبرهن على قسوة الفضاء، لأنّي أريد للقمر والكواكب الأخرى (هي أيضًا أجرام، وإنْ كانت عُلويّة،

4- نسبة إلى العالِميْن بطليموس (عالم يوناني، من مؤلّفاته كتاب **المجسطي**)، ونيكولاس كوبرنيكوس (عالم، وفيلسوف بولندي). المترجمة

حتّى إنّها أكثر سُموًّا من السّماء ذاتها) أن يكون سطحُها وعرًا، وقاسيًّا، ومُتباينًا. ولو صحَّ هذا الأمر، فلماذا لا نقول إنّ عدم انتظام الشّكل هذا موجود في السّماء العُليا؟ بإمكان سارسي أن يُجيب عن هذا السُّؤال بذات الإجابة التي كان سيُجيب شخصًا سأله عن سبب امتلاء البحر بالعظام والحراشف؛ لأنّ الحيتان، والتّونة، وأسماكًا أخرى مليئة بهذه الأشياء.»

قد يعود سبب تأييد گاليليو لفكرة سمو الأشكال الهندسيّة إلى كونه مُهندسًا شغوفًا، لكن باعتباره مُلاحظًا للطّبيعة، نجده رافضًا لفكرة الكمال المُجرّد، ويُقارن وصف القمر بـ«وعرٍ، وقاسٍ، ومتباين» بنقاء السّماء الفلكيّة الأرسطويَّة، والبَطليموسيَّة.

ما سبب كون الشّكل الكروي (أو الهرمي) أكثر كمالًا من الشّكل الطّبيعي؛ الحصان أو جرادة على سبيل المثال؟ يتكرّر هذا التّساؤل في ***حوار حول النّظامَيْن الرّئيسيّيْن للكون***. في الفقرة التّالية الواردة في اليوم الثاني، نجد مقارنةً بعمل الفنّان؛ النّحات هنا:

«ولهذا السّبب أريد معرفة إذا كانت مسألة تجسيد صلابة أشكالٍ أخرى بذات الصّعوبة، بمعنى إذا كان من الصّعب تشكيل قطعة رخام لتصبح كرة مثاليّة، أو هرمًا مثاليًّا، أو خيْلًا مثاليًّا، أو جرادة مثاليّة.»

إحدى أفضل الفقرات، وأكثرها أهميَّة في كتاب **حوار** قد كُتِبت في اليوم الأوّل، حيث نقرأ فيها ثناءً على الأرض لأنّها قابلة للتغيّر، والتّحول، والتّوليد. يتخيّل فيها گاليليو بذعرٍ صورة أرضٍ مخلوقة من جوهرة صلبة أو كريستال؛ أرض لا يمكن اقتناؤها، وكأنّ ميدوزا قد حجّرَتها:

«لا يسعني إلّا أنْ أُعجَب إعجابًا كبيرًا -دون مقت لثقافتي- بأشخاص ينسبون السّمو والمثاليّة العظيمَيْن للأجرام الطّبيعيّة التي تصنع الكون، لمجرّد أنّهم يَدَّعون أنّها غير مُتحركة، وثابتة، ولا تتغيّر، إلخ، بينما يعتبرون أي تغيّرٍ، ونُمو، وانتقال خلَلًا كبيرًا. فيما يتعلّق بي، أعتبر الأرض الأكثر سُمُوًّا، وجدارة بالإعجاب بسبب

تغيُّراتها، وتبدُّلاتها، وتطوّراتها المختلفة واللانهائيّة. فلو أنّها لم تتعرَّض لأي تغيير، وتكوّنت بأكملها من: صحراء رمليّة شاسعة، أو كتلة حجر كريم، أو تجمّد سيل طوفان غزا سطحها، وظلّت محض سطحٍ كُرويّ، كريستاليّ، هائل الحجم، فحينها لن يولد، أو يتغيّر، أو يتطوّر شيءٌ في الكون قط، كُنتُ سأعتبِر الأرض جُرمًا كبيرًا، عديم الفائدة في الكون، يُعجزه الجمود، وزائدًا عن الحاجة، وغير طبيعيّ بإيجاز؛ ستكون المخلوقات الحيّة، والميتة سيّان عندي. أشعُر بذات الشُّعور تجاه القمر، والمشتري وكواكب الكون الأخرى ... أولئك من يُبجّلون الثّبات، الاستقرار وعدم التّغير يقولون هذه الأمور لأنّهم يتوقون للعيش زمنًا طويلًا، ولفزعهم من الموت. وهم لا يدركون أنّ خلود الأوّلين يعني عدم مجيئهم إلى العالم. بشر كهؤلاء يستحقون تعريضهم إلى رأس گورگون[5] الذي سيحوّلهم إلى تماثيل من حجر اليشب أو الألماس، حتّى يصبحوا أكثر مثالية مما هم عليه.»

إذا ضمَمت فقرة گاليليو التي تتحدّث عن أبجديّة كتابة الطّبيعة مع هذا الثّناء على تغيرات، وتحوّلات الأرض الصّغيرة، إلخ، ستجد أنّ التّفاوت الحقيقي يكمن بين الحركة والثّبات، وهو يناقض نظريّة ثبات الطّبيعة التي يرفضها گاليليو، باستحضاره كابوس گورگون. (هذه الصّورة، وهذا الموضوع وردا في كتاب گاليليو الفلكي الأوّل ***التّاريخ والبُرهان على وجود البُقع الشّمسيّة***). أبجديّة كتاب الطّبيعة الهندسيّة أو الحسابيّة سلاحٌ يدحض -بسبب مقدرتها على تجزئة العناصر الأوليّة، وتجسيد جميع أنواع التّحرك والتّغير- التّعارض بين الفضاء الثّابت، والعناصر الأرضيّة.

الدّافع الفلسفي لهذه العملية صوَّرهُ بشكل جيّد حوارٌ دار بين المؤيّد البطلموسي سيمليشيو، وسالڤياتي الذي يُعبّر عن رأي الكاتب، حيث تكرّر موضوع «السُّمو» مرّة أخرى:

سيمليشيو: أسلوب الفلسفة هذا يميل إلى تقويض الفلسفة الطّبيعيّة

5- گورگون: ثلاث أخوات من الميثولوجيا الإغريقيّة لهنّ رأس يُثير الفزع. قد يدلّ الرّأس على الأختيْن غورغون، أو على أختهما ميدوزا. المُترجمة

بأكملها، وإلى تدمير نظام السّماوات، والأرض، والكون بأكمله. لكنّي أؤمن أنّ المبادئ الأساسيّة للمشّائين[6] لا تُشكّل خطرًا، فمن هَدْمِ تعاليمهم تَنتُج معارف جديدة.

سالفْياتي: لا تقلق بشأن السّماوات، والأرض، أو احتمال فنائها، أو حتّى بشأن الفلسفة ذاتها، فلو أنّ السّماوات مُهمّة، فالأجدر ألّا تهاب شيئًا تُؤمِن أنّه لا يتغيّر، ولا يتحرّك. أمّا الأرض، فنحن نطمح لإعلاء شأنها بسُمو ومثاليّة أعلى من خلال اعتبارها مكافئة للأجرام السّماويّة، ووضعها في السّماوات بشكل ما، وهو الموقع الذي حرمها منه فلاسِفتُك التّابعون لأرسطو.

[1985]

6- Peripatetics: نشأت أسطورة بعد وفاة أرسطو مفادها أنّه كان مَشّاءَ يُحبُّ المشي، فأُطْلِقَ على دارسي أعمال أرسطو «المشّاؤون». المُترجمة

سيرانو على القمر[1]

في ذات الفترة الزّمنيّة التي تصادم فيها گاليليو مع الكنيسة، رجّح أحد أتباعه الباريسيين مركزيّة الشّمس؛ أي أنّ الكون أشبه ببصلة «تحميها مئات الطّبقات المحيطة بها، لتحفظ البرعم الذي تستمد منه مئات الملايين من البَصَل أرواحها... الجنين داخل هذه البصلة هو شمسٌ صغيرة في هذا العالم، وهي تُسخّن وتغذي كلّ النّباتات».

من ملايين البصل في النّظام الشّمسي ننتقل إلى عوالم لانهائيّة أوجدها جوردانو برونو؛ كل تلك الأجسام الفضائيّة «التي يمكن أو يتعذّر رؤيتها، والمُعلّقة في زرقة الكون، ليست إلا خَبَثَ شموسٍ كثيرةٍ تُنقّي نفسها. وإلّا كيف كانت ستستمر كل تلك الكُرات النّاريّة دون أنْ تتغذّى؟» نظريّة «تكوين الخَبَث» هذه لا تختلف كثيرًا عن تفسير قدّمهُ خبراء اليوم لتفسير نشأة الكواكب من السّديم الأوّلي، وطريقة تمدّدها وانكماشها؛ «تطلِق الشّمس انبعاثات، وتطهّر نفسها يوميًّا من بقايا المادة التي تؤجّج نارها. لكن حين تَستهلك كُلّ المادة المُكوّنة لها، ستتمدّد في جميع الاتّجاهات بحثًا عن مادة مُغذيّة جديدة، وستتوسّع إلى كل العوالم التي كوّنتها في الماضي؛ العوالم الأقرب منها على وجه الخصوص، بعدها ستُذيب كُرة النّار العظيمة هذه كُلّ الكواكب، والأجرام، والنّجوم، ثمّ ستُعيد قذفها في كل الاتّجاهات كما حدث سابقًا، وبتطهيرها التّدريجي لنفسها من كل الشّوائب، ستتكوّن شمسٌ جديدة لبقيّة الكواكب المُتكوّنة من انبعاثاتها».

أمّا حركة الأرض، فسببُها أشعّة الشّمس التي «إذا لامست الأرض تتسبّب

1- نُشرت هذه المقالة في صحيفة *لا ريبوبليكا*، بتاريخ 24 ديسمبر 1982.

بدورانها، تمامًا كما نُدير لعبة الدوّامة بأيدينا، وقد تكون أبخرة الأرض التي تُبخّرها الشّمس هي سبب الدّوران، «ثم تتصادم الأبخرة مع صقيع المناطق القطبيّة، فتسقط عائدة إلى الأرض بانحراف يتسبّب في دوارنها».

المتخصص في توصيف الكون الذي ابتدع هذه النّظريات هو ساڤينين دو سيرانو(1619–1655) الذي نعرفه باسم سيرانو دو بيرجيراك – والاقتباس السّابق من كتابه: *العالَم الآخر، أو ولايات وإمبراطوريّات القمر*.

سيرانو رائد الخيال العلمي، وكان قد شحذَ خيالَه بعلومِ زمانه، ومُمارسات عصر النّهضة للدّجل. فتحصّل بذلك على أفكاره التّنبّئية التي لم نولِها حقّها من التّقدير إلا بعد انقضاء ثلاثة قرون على وفاته، كتحرُّكات رائد فضاءٍ تحرَّرَ من جاذبيّة الأرض، «وبلوغه الفضاء بفضل قطع جليديّة جُذِبَت للشّمس رأسيًّا»، وصواريخ تتكوّن من عدّة أقسام، و«كُتب صوتيّة»؛ «آلة جاهزة، يحرّك المرء إبرتها على الفصل المطلوب، ثم يستمِع إلى صوتٍ يخرج من [مكان] يُشبه الفم».

لكن خياله الأدبي نابع من شعور كوني صادق قاده إلى محاكاة فلسفة لوكريتيوس الذّريّة. ولهذا يحتفي بتضامن كل الموجودات، الأحياء أو الجمادات، حتّى عناصر إيمبيدوكلس[2] الأربعة ليست إلاّ عنصرًا واحدًا، له ذرَّات تكون أحيانًا أكثرَ تخَلْخُلًا أو أكثرَ كثافة. «تتساءل كيف لهذه المادة الفوضويّة، والخاضعة للصدفة أنْ تنتج بشرًا، لوجود الكثير من الضّروريّات اللازمة لتكوينه، لكنّك لا تُدرك أنّ مئات من الملايين من المرّات من ذات المادة، حين كانت على وشك تكوين بشر، قد توقّفت، وكوّنت حجرًا، أو رصاصًا، أو مرجانًا، أو أزهارًا، أو مُذنّبًا، فقط لأنّ عددًا محدّدًا من الذّرات ضروري لتكوين الإنسان». نظام تمازج المواد الأوّليّة هذا يُحدّد تنوّع الأحياء، ويربط بين العلم الأبيقوري[3] وعلم الوراثة.

تقدّم الوسائل المختلفة للوصول إلى القمر [في الرّواية] نموذجًا موسّعًا على إبداع سيرانو؛ ربَطَ بطريرك العهد القديم أخنوخ مزهريّتيْن فيهما دخان

2- فيلسوف يوناني. المترجمة

3- تابع للمذهب الفلسفي المنسوب لأبيقور. المُترجمة

رماد أضحية تحت إبطيْه، لأنّ (الدُّخان) سيتصاعد إلى الفردوس. أمّا إيليا فصعد إلى القمر من خلال تثبيت نفسه بقارب حديدي صغير، ورمي كرة مغناطيسيّة في الهواء. في حين أنّ سيرانو قد صعد إلى القمر بعد دهن كدمات أصيب بها من محاولات [طيران] سابقة بمرهم مكون من عظام نخاع ثور، فارتفع باتّجاه القمر التّابع للأرض، لأنّه يمتص نخاع الحيوانات.

على القمر مواقع كثيرة من بينها جنّة يُطلق عليها اسم غير صحيح: الجنّة الأرضيّة، وقد هبطَ سيرانو على شجرة الحياة مباشرة، التصقَ وجهُهُ بإحدى تُفّاحاتها الشّهيرة. أمّا الأفعى، فبعد الخطيئة الأصليّة، حبَسَها الرّب داخل جسد الإنسان على شكل حَوايا، والتفّت على نفسها؛ إنّها حيوانٌ شره يتحكّم بالإنسان ويُخضعه لرغباته، وهي تُعذّبُه بأنيابها الخفيّة.

التّفسير الأخير قاله النّبي إليا لسيرانو الذي لم يتمكّن من تجنّب [التّفسيرات] الشّهوانية المختلفة المتعلّقة بهذا المحور؛ والأفعى هي التي تنتصب من عانة الرّجل باتّجاه المرأة لتنفث سمّها، وهذا سبب انتفاخ رحمها تسعة أشهر. لكن إليا لم يستحسن دُعابة سيرانو هذه بتاتًا، وطرده خارج جنّة عدن مباشرة بعد أنْ قال دعابة أخرى في غاية الوقاحة. وهذا برهان على وجود نوعيْن من الدّعابات في هذا العمل الهازِل: دعابات يجب أخذها على محمل الجد، ودعابات تعتبر محض تسلية، وتمييز هذه من تلك أمرٌ عسير.

زار سيرانو مدينة القمر فور طرده من جنّة عدن. شاهد منازلَ فيها أثاث محمول على عجلات تغيّر موقعها مع كل فصل من فصول السّنة، ومنازل أخرى أكثرَ كسلًا، وأكثر ثباتًا على الأرض، لأنّها تتوغّل في باطنها أثناء فصل الشّتاء، هربًا من الطّقس القاسي. مُرشد سيرانو شخص زار الأرض عدّة مرّات على مر القرون: إنّه «الرّوح الحارسة» لسقراط التي كتب عنها بلوتارك Plutarch عمله القصير. يوضّح هذا الحكيم سبب امتناع أهل القمر عن أكل اللحوم، وانتقائهم الدّقيق للخضروات؛ يأكلون الملفوف الذي يقطّع بشكل طبيعي فقط، لأنّ تقطيعه [بالسّكين] يُعدُّ جريمة بالنّسبة لهم. بعد خطيئة آدم، ما عدنا نعرف إنْ كان البشر أكثر قيمة من الملفوف بالنّسبة للرّب، ولا إنْ كان الملفوف قد مُنح رهافةً، وجمالًا يُفضّلهما الرّب. «وتبعًا لذلك، إذا لم تُخلق أرواحنا على صورة الرّب، فإنّنا أقل شبهًا به في أيدينا، وأفواهنا،

ونواصينا وآذاننا من الملفوف في أوراقه، وزهرته، والساق، والجذور، وغلافه الخارجي». أمّا الذّكاء، فقد لا يملك الملفوف روحًا خالدة، لكنْ لعلّه يُساهم في الذّكاء الكوني. وسبب عدم فهمنا يعود إلى علمها الخفي، الذي لا ترقى أفهامنا إليه.

إلمام سيرانو بالخصيصتيْن الثّقافية والشّعرية جعله كاتبًا استثنائيًّا في القرن السّابع عشر في فرنسا، وكل العصور. ينتمي ثقافيًّا إلى النّزعة «الفاجرة»، مُناظرٌ انهمكَ في الثّورات التي نسفت تصوّر العالم؛ أيّد النّزعة الحِسّية لگاسيندي[4]، وفلك كوبرنيكوس، لكنّ «الفلاسفة الطبيعيّين» الإيطاليين في القرن السّادس عشر هم أوّل من طوّروا فكره: كاردانو، وبرونو، وكامپانيلا. (أمّا ديكارت، فسيلتقي سيرانو به في *رحلة إلى ولايات الشّمس* Voyage aux États du Soleil – بعد القمر، حيث رحّب وعانق توماسّو كامپانيلا بسيرانو في السّماء).

سيرانو كاتب باروكي حرفيًّا – في «رسائله» فقرات مُتقنة الكتابة، من مثل: ***وصفٌ لشجرة السرو*** Descrizione di un cipresso، التي يتّحد فيها الواصف مع الموصوف، ويصبحان شيئًا واحدًا متماهيًّا. لكنّه كاتب حقيقي، لا يميل إلى التّنظير، أو الدّفاع عن نظريّة ما، بل يرغب في إطلاق دوّامة من الاختراعات المُكافئة في الخيال واللغة لما يُطلقه كلٌّ من العلم والفلسفة الحديثيْن من ناحية الفكر. في كتاب ***العالَم الآخر***، لا يهم اتّساق أفكاره، بل المرح والحريّة اللذان يقبض من خلالهما على كلٰ المُحفّزات الثّقافية التي يستحسنها. هذه هي بداية «القصّة الفلسفيّة»، وهي لا تعني وجود رأي مطلوب إثباته في قصّة، بل قصّة تظهر فيها الأفكار وتختفي، وتسخر بعضها من بعض، لإمتاع شخص يعرفها جيّدًا ويتلاعب بها حتّى حين يأخذها على محمل الجد.

يمكن أنْ نقول أنّ رحلة سيرانو إلى القمر تسبق رواية **رحلات گليڤر** في بعض المواضع؛ على القمر، كما في بروبديغناغ، يجد الزّائر نفسه محاطًا

4- Piere Gassendi: 1592–1655. فيلسوف وعالم رياضيّات وفلك فرنسي. هو أوّل من وصف عبور كوكب أمام الشّمس. المُترجمة

ببشرٍ يفوقونه حجمًا ويحتفظون به كأنّهُ حيوانٌ أليف. وذات الأمر ينطبق على المغامرات الكارثيّة المُتعاقِبة ومقابلة شخصيّة تمتلك حكمة متناقضة في رواية *التّفاؤل* لكاتبها ڤولتير. لكن شهرة سيرانو باعتباره كاتبًا جاءت بعد مضي زمن طويل؛ نُشِر كتابه هذا بعد وفاتِه، وخضَع لرقابة شديدة من رفاقه الذين خشوا على سمعته، ولم تُنشر الرّواية كاملةً إلّا في هذا القرن[5]. أُعيد اكتشاف سيرانو في العصر الرومانطيقي؛ ساهم في ذلك تشارلز نوديه[6]، ومن ثمّ تيوفيل گوتييه[7] المرموق من خلال حكاية أو حكايتين، وفي استحداث صورة للمازِح (شاعر يبارز بالحُسام) حوّلها الكاتب المسرحي اللّامع [إدموند] روستاند[8] إلى بطل مسرحيّته الشّعريّة الشّهيرة.

لم يكن ساڤينين سيرانو رجلًا نبيلًا أو مُتبجّحًا، بل كان برجوازيًّا باريسيًّا. (أضاف إلى اسمه لقب بيرجراك الذي استلهمهُ من مزرعة امتلكها والده المحامي). لعلّه امتلك أنفه الشّهير حقيقةً، خاصة بعد إطرائه على «الأنوف المُميّزة» في الرّواية، وهذا ثناء ينتمي إلى جنس أدبي انتشر في أدب عصر الباروك، ولا يُرجّح أنّ للمؤلّف أنفًا صغيرًا أو أفطس. (إذا أراد سُكّان القمر تحديد الوقت، استخدموا مِزوَلنهم الطّبيعيَّة؛ أنوفهم التي تعكس الظّلال على أسنانِهم فتؤدي دور المِزوَلة).

لكنّ رحلة سيرانو إلى القمر ليست مسألة استعراض للأنوف فقط؛ إذْ إنّ أشراف أهل القمر يتجوّلون عُراة -كأنّ هذا غير كافٍ- ويُعلّقون حول خصورهم قلادة على شكل العضو الذّكري. قلت لمُرشدي الشّاب: «هذه عادة شديدة الغرابة بالنّسبة لي؛ ففي عالمنا، حملُ السّيف هو دليلُ العِزّة». لكنّ المُرشد لم يتعجّب [من كلامي]، وقال: «يا رجلي الصّغير، يا لنفاق

5- أي القرن العشرين. المُترجمة

6- Charles Nodier: 1780-1844. كاتب فرنسي مؤثر، وأمين مكتبة عرّف الأجيال الشّابة على آداب وقصص كثيرة. المُترجمة

7- Théophile Guatier: 1811-1872. شاعر، وروائي، وناقد، ومستشرق فرنسي اكتشف شمال إفريقيا. المُترجمة

8- Edmond Rostand: 1868-1918. شاعر ومسرحي فرنسي، ذاع صيته بسبب مسرحيّة *سيرانو دو بيرجراك*، التي عُرضت أوّل مرّة عام 1897 في باريس. المُترجمة

بني جلدتك، إنّهم يفضّلون التّباهي بسلاحٍ يَرمز للسيّاف، سلاح لم يُصنع إلّا ليقتُلنا، إنّه العدو اللدود لكل حي، في حين أنّهم يُغطّون العضو الذي لن يكون لهم وجود بانعدامه؛ هذا العضو هو برميثيوس[9] كل الكائنات، الشّافي الذي لا يكل ولا يتعب من ضعف الطّبيعة كلّها! إنّي آسف على بلدك التّعيس الذي يَعتبر حمل رمز الخصوبة عارًا، بينما يَعتبر حمل رمز التّدمير شرفًا! تسمّونه «جزءًا فاضحًا»، كأنّ هناك ما هو أكثر وقارًا من وهب الحياة، وشيئًا أكثر إهانة من سلبها!».

يُؤكّد هذا الاقتباس أنّ المُبارز العنيف في مسرحيّة إدموند روستاند كان في الحقيقة خبيرًا في «إشعال الحب لا الحرب»، رغم استمراره في التّأكيد على أهميّة التّناسل الذي نعتبره في زمننا الحاضر مفهومًا باليًا.

[1982]

9- ورد في الأساطير الإغريقيّة أنّ پروميثيوس قد سرق قبَسَ نارٍ من جبل أولوميا، فأخفاها في ساق نبات، ثمّ أعطاها للبشر، ولهذا حل عليه سخط زيوس العظيم. بروميثيوس هو خالق البشر حسب الأسطورة. المُترجمة

روبنسون كروسو: يوميّات مناقب تجاريّة[1]

«حياة روبنسون كروسو ومغامراته المفاجئة، من يورك، بحارٌ أمضى ثماني وعشرين سنة وحيدًا على جزيرة غير مأهولة على ساحل أمريكي، قرب مصب نهر أورونوك العظيم، بعد أنْ لفظه البحر على السّيف، بعدما هلَك جميع البحّارة إلا هو، وكيف تخلّص من القراصنة بأعجوبة، قد وثّقها وكتبها روبنسون بذاته.»

هذه هي مُقدّمة الطّبعة الأولى من كتاب *روبنسون كروسو* - نشَرها ناشر معروف (و.تيلور) للكتب في لندن عام 1719. لم يذكر النّاشر اسم كاتب الرّواية، لأنّه زعم أنّها المذكرات الأصليّة لبحار تحطّمت سفينته.

درَجت في ذاك الزّمان حكايات البحر ولصوصه. وقد جذب موضوع وجود سفينةٍ مُحطّمةٍ على جزيرةٍ معزولةٍ انتباه العامّة، بسبب وقوع الحادثة حقيقةً قبل عشرة أعوام، حين اكتشف القبطان وودز روجرز رجلًا عاش وحيدًا أربعة أعوام على جزيرة خوان فرنانديز، بحارٌ إسكتلندي اسمه ألكسندر سلكرك. ألهَمت هذه القصّة كاتب كتيبات فقيرَ الحظ والمال، فروى حكاية مشابهة على شكل مذكّرات بحار مجهول.

هذا الرّوائي المُرتجِل رغم مشارفته على السّتين عامًا هو دانييل ديفو (1660-1731)، كاتب معروف في أعمدة الصّحافة السّياسيّة في زمانه لِتخصّصه في التّشهير، واهتمامه بالكتابات المتعلّقة بالبحر بمختلف أنواعها التي كتبها إمّا باسمه الصّريح أو باسمه المُستعار كما جرت العادة. (تضم

1- نُشرت هذه المقالة في كتاب *كتب عبر الأزمان*، من إعداد أورورا زانكيلي، في تورين، عام 1957.

أكثر القوائم اكتمالًا عن مؤلفاته 400 عنوان تتنوّع بين: المنشورات الدّينيّة، والمناظرات السّياسيّة، والقصائد السّاخرة القصيرة، والشّعوذة، والتّاريخ، والجغرافيا، والاقتصاد، إضافة إلى الرّوايات).

وُلد رائد الرّواية المُعاصرة دانييل ديفو في وَسطٍ بعيدٍ كلّ البُعد عن دائرة مثقفي الأدب الرّفيع (وكان نموذجها الأعلى بابا إنجلترا القديم في ذلك الوقت)؛ وظهرت كتبه بين الكتب التّجاريّة التي كانت تستهدف فئة قرّاء الطّبقة النّاميّة من: الفتيات العاملات، وتجّار الشّوارع، وأصحاب الفنادق الصّغيرة، والنّدُل، والبحارة، والجنود. هذا الأدب [التّجاري] يهدف لملاءمة أذواق العامة، لكنّه يحاذر على الدّوام من تأصيل القيم الأخلاقيّة في الأذهان، ولم يلتزم ديفو بهذا الشّرط. الأساس الأخلاقي للكتاب لا يعود إلى مواعظه الإنشائيّة التي تظهر في صفحات الرّواية على فترات منتظمة، بل هو أسلوب الخطاب السّلس والمباشر عن الحياة، وعلاقة الإنسان بالأشياء والإمكانات المتاحة له، والمُعبّر عنها في صور.

ولا يمكن ادّعاء أنّ أصل الكتاب «العملي» الذي طوّعَهُ الكاتب كجزء من «صفقة» فيه تقليل من شأن ما سيُعتَبر كِتابَ المبادئ التّجاريّة والصّناعيّة المُقدّس. رواية *روبنسون كروسو* بمنزلة ملحمة تُمجّد المبادرة الفرديّة، ولا تتعارض مع حياة ديفو الخاصّة، نظرًا لكونه واعظًا ومُغامرًا. (بدأ ديفو حياته في التّجارة، وسرعان ما أصبح تاجرًا يبيع الجوارب بالجُملة، ومُصنّعًا للطّوب قبل إفلاسه، ثمّ أصبح مناصرًا ومستشارًا لحزب ويغ الذي دعم ويليم الثّالث، وكاتب كتيبات «للمُنشَقّين»، سُجِن بعدها وأنقذه وزير توري[2] معتدل اسمه: روبرت هارلي، فعمل ديفو ناطقًا باسمه، وجاسوسًا لمصلحته، ثمّ أصبح المؤسّس والمُحرّر الوحيد في صحيفة *ذا ريفيو*، التي أهّلتهُ لنيل لقب «مؤسّس الصّحافة الحديثة». بعد سقوط هارلي، تقرّب من الويغز[3]، ثم عاد للتقرّب من التّوريين حتّى أزمته الماليّة التي جعلته مُؤلّفًا). ذلك المزج بيْن المغامرة، والرّوح

2- Tory عضو في حزب المحافظين. المُترجمة

3- whigs: اليمينيّون. المُترجمة

العمليّة سيُصبح مكوّنًا راسخًا للرّأسماليّة الأنجلو - ساكسونيّة هنا وعبر المحيط الأطلسي.

ظهر البُرهان القاطع على موهبة ديفو السّرديّة في مواضع عِدّة من كتاباته السّابقة: خاصّة عند سرد الأحداث المعاصرة أو التّاريخية الممتلئة بتفاصيل خياليّة أو عند كتابته لسِيَر مشاهير رجال زائفة.

بحصيلة تجاربه هذه، شَرَع يكتب روايته. مُنتهجًا نهج السّير الذّاتيّة في روايته التي لا تُعتبر مجرّد سرد لمغامرات بحّار في جزيرة مهجورة، بل تبدأ من شباب البطل وصولًا إلى كهولته. ونجد هنا أنّ إشادة ديفو بالبيداغوجيا الأخلاقيّة -يجب أن أذكرها- محدودة جدًّا ولا يُفترض أن تُؤخذ على محمل الجد، مثل: طاعة الوالديْن، والطبّقة الوسطى، والوجود البرجوازي. صادف روبنسون المتاعب، ليقوّض من الوعظ.

تمامًا كبُعد خطاب القرن السّابع عشر المُنمّق عن عاطفة سرد القرن الثّامن عشر، نجد في لغة ديفو (هنا صيغة المتكلم للبحار -التّاجر، تقحم في الأعمدة الصّحفيّة، وكُتب الأخبار كلًّا من: مواقفه «الجيدة»، و«الشرّيرة»، وعمليّة حسابيّة لأكلة لحوم البشر القتلى، يتبيّن أنّه أداة شعريّة وعمليّة) استحسانًا للوقار، والإيجاز- مثل لغة ستاندال «الجافّة كأسلوب التّشريع النّابليوني». سردُ ديفو بسيطٌ ودقيقٌ في آن واحد، كتقرير عمل أو دليل للبضائع والمعدّات. يهدف تكثيف التّفاصيل إلى إقناع القارئ بصحّة وقائع حكايته، وهو يُعبّر بشكلٍ أفضل من أي أسلوب آخر عن قيمة كل جماد، وقيمة كل فعل، وقيمة كل إشارة بالنّسبة لشخصٍ وحيد (كما ورد في روايتيْ: ***مول فلاندرز*** Moll Flanders، ***والكولونيل جاك*** Colonel Jack حيث نَقلت قوائم دُوّنت فيها الأشياء المسروقة التّوتر والبهجة [للقارئ]).

وصف ديفو أعمال روبنسون اليدويّة وصفًا دقيقًا: طريقة حفره لمنزله في الصّخور، ثمّ تسويجه، وبناء قارب لنفسه لم يتمكّن من نقله إلى البحر، وتعلّمه كيفيّة تشكيل وتسخين المزهريّات والطّوب. بسبب هذا الاهتمام والمتعة في سرد تطوّر روبنسون التّقني، ذاع صيت ديفو حتى يومنا باعتباره كاتبًا يحتفي بصراع الإنسان المتأني مع المادة، وتبجيل التّواضع، والصّعوبة،

وكذلك عظمة كل ممارسة، والفرح المصاحب لصنع الأشياء بأيدينا. بدءًا من روسو ووصولًا إلى هيمنغوي، كل هؤلاء الكتاب قد أرونا أنّ تجاربنا، والنّجاح أو الإخفاق في «فعل أمر ما» مهما كان عظيمًا أو بسيطًا، هي مقاييس حقيقيّة على قيمة الإنسان، ويمكن أن يعتبر ديفو نموذجها الأوّل.

روبنسون كروسو كتاب يجب إعادة قراءته سطرًا بعد سطر بلا شك، لأنّنا سنكتشف شيئًا جديدًا مع كل قراءة. يمتلك ديفو المقدرة على تجنّب -في لحظات حرجة- أي إفراط في تهنئة الذّات، أو الابتهاج من خلال استخدام بضع كلمات قبل الانتقال إلى أسئلة عمليّة فيها تباين مع الأسلوب الوعظي الوارد في صفحات لاحقة. مَرَضُ البطل في إحدى المرّات أعاده إلى الدّين؛ تلك اللحظة التي أدرك فيها أنّهُ النّاجي الوحيد من بين كل طاقم السّفينة - «أمّا بالنّسبة لهم، فلم أرهم بعد ذلك البتّة، ولم أر إشارة منهم، باستثناء ثلاث من قبّعاتهم، وقلنسوة، وحذاءين غير متطابقين»- وبعد حمدٍ قصير للرّب، شرع يتأمّل المكان المحيط به، ويتفكّر في مصيبته.

لكن أسلوب ديفو في رواية *روبنسون كروسو* والرّوايات اللّاحقة يشبه كثيرًا أسلوب رجل أعمال يحترم القوانين، رجل إذا حان وقت القداس يتوجّه إلى الكنيسة ويضرب صدره، ثم يعود إلى عمله متعجّلًا كيلا يهدر وقته. هل هذا نفاق؟ سلوكه العلني والضّروري يجلب له هذا الاتّهام، لكن ديفو يحافظ على الهدوء والصّدق حتّى في التّغيرات السّرديّة الفجّة، وهما سمتان مميّزتان.

حين وجد روبنسون قطع النّقود الذّهبيّة والفضيّة في السّفينة شبه الغارقة، لم يهدر فرصة مناجاة ذاته بصوت «مرتفع» ليُذكرها بتفاهة الأموال، لكن سرعان ما أنهى المناجاة بعبارة: «على كلّ، أخذت النّقود».

تُلامس الفكاهة أحيانًا الصّراعات والخلافات السّياسية والدّينية لزمانه، كتلك الحادثة التي [قرأنا فيها عن] جدال بين الهمجي الذي لا يفهم فكرة الشّيطان، والبحّار العاجز عن تفسيرها له، أو كما حدث في موقف السّيد روبنسون ذاك «ثلاثة مواضيع فقط، وكانت من ثلاث ديانات مختلفة. كانت زوجة فرايداي من طائفة البروتستانت، أمّا والده فكان وثنيًّا وآكلًا للحوم

البشر، في حين أنّه إسباني كاثوليكيّ. وهكذا، سمحتُ بحرية التّفكير ضمن نطاق سيطرتي». لكن حتّى لو استغنى ديفو عن هذا التّهكم البسيط، سنقرأ أحد أهم المواقف، وأكثرها تناقضًا في الكتاب: بعد توقٍ امتدّ سنوات لاستعادة التّواصل مع العالم الآخر، بات روبنسون يشعر الآن بخطر متزايد على حياته، كلّما لمح حضورًا بشريًّا حول الجزيرة، شعر بخطر متزايد على حياته، وعندما علم بوجود مجموعة من البحارة الإسبانيين الذين تحطمت سفينتهم على جزيرة قريبة خاف من الانضمام إليهم خشية تسليمه إلى محاكم التّفتيش.

حتى على شواطئ الجزيرة غير المأهولة -فيما بعد- «قرب مصب نهر أورونوك العظيم»، تدفّقت أفكار، وعواطف، وثقافة زمانه. رغم إصرار ديفو على أداء دور كاتب قص مغامر، لجأ إلى وصف رعب آكلي لحوم البشر، كان يُدرك آراء مونتين عنهم (ذات الأفكار قد تركت أثرها على شكسبير في قصّته *العاصفة* [التي كتبها] عن جزيرة أخرى غامضة)، ولولا أفكار من هذا القبيل لما تمكّن روبنسون من الوصول إلى نتيجة مفادها أنّ «هؤلاء النّاس ليسوا قَتَلة»، بل بشرٌ ينتمون إلى حضارة مختلفة، وينفذون قوانين تخص مجتمعهم: «لا تقل سوءًا عن أفعال المسيحيين القتلة الذين حكموا على أسرى الحروب بالموت».

[1957]

التّفاؤل أو السّرد المُتسارع[1]

شخصيّاتٌ يُتحكَّم بها بخيوط، وتُحييها تحركاتٌ مُرتعشة، شخصيّات تتمدّد وتلتف في رقصات دقيقة ورشيقة؛ هكذا تخيّل پول كلي[2] [رواية] *كنديد* لكاتبها ڤولتير عام 1911، حين أضاف [برسوماته] شكلًا بصريًا شبه موسيقي إلى الحيويّة المؤثّرة التي يواصل هذا الكتاب نقلها إلى قُرّاء اليوم، حيويّة تتجاوز شبكة الإحالات المكثّفة لزمانِها وثقافتها.

أكثر ما يبهجنا اليوم في رواية *كنديد* ليس كونها «قصّةً فلسفيّةً»، ولا هَزَليّتها، ولا ظهور القيم الأخلاقيّة ورؤية العالَم، بل يُبهجنا إيقاعها؛ التّسارع والخِفّة، وتعاقب النّوائب والعقوبات والمجازر في صفحة، ووثبُها من فصلٍ إلى آخر، وتشعُّبها وتضاعفها دون استدرار عاطفة القارئ، وفيما سبق ذكره أهميّة أوّليّة تبعث السّرور في النّفس. يتكوّن الفصل الثّامن من ثلاث صفحات فقط، وهي كافية لنفهم: شخصيّة كونيگوند التي قَطّع الغزاة والدَها ووالدتها وأخاها إربًا، واغتصابها فيما بعد، ثمّ بَقر بطنها، وتشافيها، وكيف أصبحت مجرّد غاسلة ثياب، وكيف سُبيت وبيعت في هولندا والبرتغال، وتناوَب عليها رجلان يعتنقان دينيْن مختلفيْن في أيام اتّفقا عليها. وفي هذه الصّفحات الثّلاث قرأنا عن حكم الحرق[3] الذي راح ضحيّته كلٌّ

1- نُشرت هذه المقالة بعنوان «كانديد أو التّفاؤل» في تمهيد للرّواية الصّادرة عن دار ريزولي، ميلان، 1974.

2- Paul Klee: 1879–1940، رسّام ألماني، ولد في سويسرا. اشتملت الطّبعتان الإنجليزيّة، والألمانيّة من رواية *كنديد* على 26 رسمة من رسوماته. المُترجمة

3- أوتو دا في auto–da–fé: بالإسبانية والبرتغالية، ويقصد بها مرحلة تنفيذ السُّلطة للعقوبة على المرتدين التي تصل إلى الإعدام حرقًا. المُترجمة

من: پانگلوس، وكَنديد بذاته الذي قابلته كونيگوند فيما بعد. أمّا في الفصل التّاسع الأقصر، والمُكوّن من صفحتيْن، فيجد كَنديد نفسه مع جُثّتين عند قدَميْه، ونقرأ فيهما عن تساؤل كونيگوند بتعجّب: *«كيف فعلتَ هذا؟ أنت الذي وُلدتَ طيّبًا جدًّا، قتلتَ يهوديًّا وأسقفًا في دقيقتيْن؟»*[4]، وحين أرادَت العجوز تبرير سبب امتلاكها لِردفٍ واحد، شرَعت تسردُ قصّة حياتها مذ كانت في الثّالثة عشرة من عمرها، ابنة البابا التي في غضون ثلاثة أشهر قد قاسَت الفقر، والعبوديّة، والاغتصاب شبه اليومي، والجوع، والحرب، والموت الوشيك بسبب طاعون في الجزائر؛ رَوَت كل ما سبق حتّى وصلت إلى حكاية حصار آزوف، والطّعام الشّاذ الذي اكتشفهُ الإنكشاريّون[5] السّغاب في التهام أرداف النّساء... بعدها، تقل وتيرة الأحداث؛ فصلان كاملان، أي ما يقارب ستَّ صفحاتٍ ونصفَ الصّفحة.

الاكتشاف العظيم لڤولتير السّاخر هو تقنيّة سيعوّل عليها كثيرًا في السّينما الكوميديّة؛ أي تراكم كارثة فوق كارثة بسرعة شديدة. تسارعٌ مُفاجئ للأحداث كأنّها اختلاجات؛ سلسلة خيبات سُرِدَت على عجل وبتفصيل يتكرّر ذكرها لاحقًا بإيجاز خاطف. الصّور التي يصفها ڤولتير بسرعة البرق أشبه بسينما عالميّة، كأنّها [رحلة] «حول العالم في ثمانين صفحة»، رحلة تأخذ كَنديد من قريته الأم فِستِفالْية إلى هولندا، والبرتغال، وجنوب أمريكا، وفرنسا، وإنجلترا، والبندقيّة، وتركيا، ثم تنقسم هذه الرّحلة إلى زوبعات فرعيّة في العالم، تقوم بها شخصيّات محوريّة، ذكورٌ ونساءٌ على وجه الخصوص، تُعتبر فرائس سهلة للقراصنة والعبيد العاملين بين جبل طارق ومضيق البوسفور. سينما ضخمة تَعْرِض أحداث العالم: قرى طُمست في حرب السّنوات السّبع بين البروسيين[6] والفرنسيين («البلغاريين» و«الآباريين» [سكّان قرية آبار]، وزلزال لشبونة في عام 1755، ومراسم الحرق بإدارة محاكم التّفتيش، ويسوعيّو الباراغواي الذين يرفضون الحُكميْن: الإسباني والبرتغالي، وذَهَب

4- جميع الاقتباسات الواردة في هذا المقال -باستثناء اقتباس واحد- من رواية: فرانسوا أرويه (ڤولتير)، *كانديد*، ترجمة: عادل زعيتر، بيروت، دار التّنوير، 2012.

5- نُخبة الجنود في الجيش العثماني. المُترجمة

6- من مملكة بيروسيا في أوروبا التي ساهمت في توحيد ألمانيا. المُترجمة

شعب الإينكا الأسطوري، والتّصوير الغريب للبروتستانتيّة في هولندا، وانتشار مرض الزّهري، والقرصنة في عرضيْ المحيطيْن المتوسّط والأطلسي، والحروب الطّاحنة في المغرب، والمُتاجرة بالعبيد السّود في غيانا). يُلاحَظ أنّ ڤولتير قد ترك مساحة للتّلميحات الأدبيّة، والأنباء الباريسيّة، وتجمّع الكثير من الملوك المخلوعين في ذاك العصر في كرنڤال البندقيّة.

عالمٌ مُضطربٌ كُليًّا؛ لا ينجو فيه أحد في أي مكان، إلّا من يقيمون في بلد حكيم وسعيد، اسمه إلدورادو. بلدٌ لا رابط فيه بيْن السّعادة والثّراء، فشعب الإينكا لا يعلمون أنّ غبار الذّهب وحصى الألماس في شوارعهم لها أهميةٌ كُبرى بالنّسبة لسكّان العالم القديم. ومع ذلك -وبغرابة- يعثر كَنديد على هذا المجتمع الحكيم والسّعيد في تلك البقعة من كوكب الأرض، وسط ترسّبات المعادن الثّمينة. قد يُثْبِت ذلك المكان صواب رأي پانگلوس: أفضل العوالم المحتملة موجود. غير أنّ الوصول إلى إلدورادو المُستترة بيْن سلسلة جبال الإنديز شاقٌ، لعلّ موقعها مرسوم في جزء تمزّق [وفُقد] من خريطة، ولربما ليس لها وجود حقيقي؛ أي أنّها أرضٌ مُتخيّلة.

لكن إذا كانت أرض النّعيم هذه تمتلك خصائص مُبهمة وغير مقنعة تُطابق كل الأراضي الفاضلة المتخيلة، فإنّ بقيّة بقاع العالم، بمشاكلها الدّائمة -رغم التّعجل في سرد تفاصيلها- لا تجسّد السّلوك. «هذا هو الثمن الذي يجب أن تدفعه لتتناول السّكر في أوروبا» كما قال عبد غانا - هولندا، بعد أنْ أخبر الأبطال المحوريّين عن عقوباته بأسطر قليلة. على نحو مماثل تقول المَحظِيّة في البُندقيّة:

«آه يا سيّد، لو كان بإمكانك أنْ تتصوّر ما أنا مضطرّةٌ إليه من مُلاطفةٍ بلا تمييز: لتاجر كهل، ومُحامٍ، وراهبٍ، وسائق جندول، وكبير الرّهبان، وما تعرّضت له من جميع أنواع السّباب، وجميع الآلام، وحاجتي لاستعارة تنّورة أرتديها لمقابلة رجلٍ كريهٍ سيرفعها عنّي، وسرقة رجلٍ آخر لما جنيْته، ودفع الضّرائب لمسؤولي العدل، وألّا أتوقّع إلّا شيخوخة مُرعبة، ومشفى، ومَزْبَلة، فهنالك تستنتج أنّني من أتعس المخلوقات في الدُّنيا».

تبدو شخصيات رواية *كَنديد* مطّاطيّة، فالزّهري يفتك بپانگلوس تارّة، ونراه يُشنق تارة أخرى، ويُربط إلى مجذاف قادس السّفينة تارة أخرى، وما يلبث أن يقفز فجأة حيًّا يُرزق. لكن من الخطأ قول أنّ ڤولتير يترفّع عن المعاناة: هل من رواية أخرى تتجرّأ على عرض البطلة المحوريّة كونيگوند التي كانت في البداية *«مشربة بحمرة ناضرة، بادنة فاتنة»*، وتُصبح فيما بعد *«سمراء، عمشاء، ذاوية الجيد، مُتكرّشة الخدّين، حمراء الذّراعيْن، قشراء السّاعدْين»*؟

نُدرك عند هذه المرحلة أنّ قراءتنا لرواية كَنديد التي يُفترض أنْ تكون قراءة خارجيّة وسطحيّة تمامًا، قد أعادتنا إلى عمقِ «الفلسفة»، إلى تصوّر ڤولتير عن العالم، وهي ليست مجرد شاهد جدلي عن تفاؤل بهيج لپانگلوس؛ إذا أمعنّا النّظر، سنرى أنّ المُرشِد الذي يرافق كانديد ليس المعلم ليبنيتز، بل مارتن «المانوي»[7] الذي لا يرى إلاّ بانتصارات الشّيطان في العالم. وإذا كان مارتن يُجسّد دور معارض لپانگلوس، فلا يُمكنُنا أن نقول إنّه المنتصر قطعًا. يقول ڤولتير إنّ من العبث البحث عن تبريرٍ ميتافيزيقي للشّر، كما يفعل كلٌّ من پانگلوس المتفائل ومارتن المتشائم، لأنّ الشّر شخصاني، يتعذّر تعريفه أو قياسُه. لا شكل للكون، وإذا وُجِد، فالرّب يعرفهُ لا البشر. «عقلانيّة» ڤولتير ذات موقف أخلاقي واختياري، يعارض فيه الخلفيّة اللاهوتيّة التي يتعذّر مقارنتها بالبشر كما كانت خلفية پاسكال.

إذا أمكن تأمل تعاقب الكوارث هذا بابتسامةٍ ترتَسمُ على شفاهنا، فهذا يعود إلى كون حياة الإنسان قصيرة ومحدودة؛ هناك من يعتبرُ نفسهُ أقلّ حظوة من الآخرين دومًا، وإذا تصادف وجود شخصٍ لا يملك ما يتذمّر بشأنه رغم امتلاكه لأفضل ما في الحياة، فإنّه سيُصبح كالسّيد پوكوكيورانتِه -السّيناتور الڤينيسي- الذي يترفّع عن كل شيء، ويرى العِلّة حين يُفترَض أنْ يجدَ سببًا للرضا والإعجاب. الشّخص المُتشائم في الكتاب هو پوكوكيورانتِه المَلول، ونُلاحظ أنّ كلًّا من پانگلوس ومارتن - رغم إجاباتهما عن أسئلته العقيمة والعبَثيّة -يُقاومان مآسي ومخاطر الحياة.

7- أحد أتباع ماني الفارسي. المُترجمة

حكمة الكتاب التي تظهر في الكتاب عبر شخصيّات هامشيّة، من مثل: القائل بتجديد المُعَمّد جاك، وشيخ الإينكا، وذلك العالمِ الباريسي الذي يشبه الكاتب كثيرًا، يلفظها في النّهاية درويش بقولٍ راسخ: «نَزرَعُ حديقتنا». هذه حتمًا عبارةٌ مُختزلةٌ في أهميّتها الثّقافية كونها تناقض الماورائيّات، ويجب أنْ تُفهم حسب سياقها الثّقافي المناقض للميتافيزيقيا: لا تجلب لنفسك مشكلات تعجز عن حلّها بحلول عمليّة مباشرة؛ وحسب سياقها الاجتماعي: وهذا تأكيد على أنّ العمل أساس كل قيمة. يبدو الإقرار بـ«نَزْرَعَ حديقتنا» اليوم ثقيلًا على الأسماع، ويحمل دلالة برجوازيّة مُترفعة غير ملائمة، إذا ما قارنّاها بهموم واضطرابات وقتنا الحاضر. ولا مصادفة في أنّها ذُكرت في الصّفحة الأخيرة، بعد نهاية هذه الرّواية تقريبًا، يتبيّن أنّها محضُ لعنة تُدمّر الحدائق فيها بانتظام. هذه فضيلة أيضًا، لا تقل مكانة عن مملكة إينكا الفاضلة؛ صوت المنطق في *كنديد* ليس إلّا صوتًا فاضلًا. ولا مصادفة أيضًا في أنّ هذه العبارة قد حصَدَت من الشّهرة ما جعل الألسُن تلوكها. يجب ألّا نغفل عن التّغيُّريْن: المعرفي (الإبستمولوجي)، والخُلُقي الذي تُشيرُ إليهما هذه العبارة (نحن في عام 1759، ثلاثون عامًا تحديدًا قبل سقوط الباستيل الفرنسي)؛ ما عدنا نحكُم على الإنسان من خلال علاقته بالخير الأسمى والشّر، بل نحكم عليه من خلال مقدار إنجازه الفِعلي. وهذا هو مصدر كلّ من: أخلاق العمل «المُثمر» المحصور بالمعنى الرّأسمالي للكلمة، والأخلاق العمليّة، والالتزام العملي المسؤول الذي تنعدم بانعدامه المشكلات العامّة القابلة للحل. قصيرَةٌ من طويلة، اختيارات الإنسان الحقيقيّة في الحياة اليوم تَنْبَثِق من هذا الكتاب.

[1974]

جاك المؤمن بالقدر ومُعلّمه
للكاتبديني ديديرو[1]

مكانة ديديرو بين الآباء المؤسّسين للأدب المعاصر في انتشار مُستمر؛ يعود السّبب على الأغلب إلى أنّ روايته ***جاك المؤمن بالقدر ومُعلّمه*** تنتمي إلى فئة اللّاأرواية antinovel، وما بعد الرّواية metanovel، والرّواية التّشَعُبيّة hypernovel، وإلى أصالتها التي لن تُستكشف كُليًّا بتاتًا.

أوّل ما يُمكن ملاحظتُه هو أنّ ديديرو يُخالف الهدف الرّئيسي لكُتّاب زمانِه الذين يوجّهون القارئ إلى نسيان أنّه في خضم قراءة كتاب، ثمّ يدفعونه إلى الانغماس في وقائع القصّة المسرودة، كأنّه يختبر أحداثها بنفسه. وعِوضًا عن هذا أوجد ديديرو صراعًا بيْن المؤلّف الذي يسرد الحكاية، والقارئ الذي ينتظر سماعها فقط؛ فضول القارئ وتَوَقُّعاته وإحباطاته واحتجاجاته المعارضة للنيّات، تقابلها جدالات وأهواء الكاتب في تحديد كيفيّة تطوّر الحبكة لتخلِق حوارًا [شاملًا] يؤطّر حوار البطليْن المحوريّيْن مع بعضهما، كما يُؤطّر حواراتٍ أخرى.

حوّل ديديرو علاقة القارئ من قبول الأحداث بخضوع إلى جدال مستمر، أو بالأحرى إلى علاقة فيها مفاجأة دائمًا، وتحافظ على يقظة روحه النّقديّة. وبهذا يسبق ديديرو مقاصد بريشت في المسرح بقرنيْن كامليْن. يكمن الفارق الوحيد في أنّ بريشت سيفعل ذلك على أساس تعليمي متناهي الدّقّة، بينما يمنح ديديرو انطباعًا برغبته في نبذ أي غاية صريحة للكاتب.

1- نُشرت هذه المقالة بعنوان «القط والفأر» في صحيفة *لا ريبوبليكا*، بتاريخ 24-25 يناير 1984.

تجب الإشارة إلى أنّ ديديرو يلعب لعبة تشبه لعبة القط والفأر مع القارئ، حيث يقدّم مجموعة احتمالات مختلفة مع كل تغيير في الحبكة، متيحًا للقارئ حريّة اختيار التّطور الذي يفضله، وما يلبث أنْ يخدع القارئ من خلال رفضها جميعًا إلّا واحدًا، وذلك التّطور هو الأقل «رومانسيّة» دائمًا. وبهذا يُعتبر ديديرو سبّاقًا في فكرة «الأدب المُحتمل» الذي سيُفضّله ريمون كينو [لاحقًا]، لكنّ الأخير سيرفضه إلى حد ما؛ إذْ سيبتكر أسلوب «الحكاية كما تُفضّلها» (Un Conte à votre façon)، أمّا ديديرو فقد دعا القارئ للاستجابة واختيار الاستتمام الذي يُحبّذه، غير أنّ هدفه الرّئيس هو إثبات وجود خاتمة وحيدة للحَبكة فقط (وهذا يتوافق مع مسلكه الفلسفي الدّقيق، كما سيتضح لنا).

وبهذا نجد أنّ *جاك المؤمن بالقدر* عملٌ يتملّص من أُسس السّرد وجميع التّصنيفات، كأنه مقياس لاختبار بضعة اصطلاحات سَكَّها المُنظّرون في عالم الأدب. بُنيَة الرّواية عبارة عن «سردٍ مؤجّل»؛ يبدأ جاك بسرد غراميّاته، ثمّ تحدث مُقاطعات، واستطراد، وتنضم قصص جديدة إلى القصّة الأساسيّة، ولا يختتم قصّته الأولى إلّا في نهاية الكتاب. هذه البُنيَة مكتوبة على طريقة العلب الصّينيّة، حيث توجد قصة داخل قصة أخرى. لم يفرِض هذا الأسلوب ما أطلَق [ميخائيل] باختين[2] عليه [مصطلح رواية] «متعددة الأصوات»[3]، أو «مينيبوس»[4]، أو «الرّابْلَيَّة»[5] فحسب، البُنية بالنّسبة لديديرو هي الصّورة الأصيلة الوحيدة للعالم الحي، ليست خطيّة على الإطلاق، ولا متجانسة أسلوبيًّا، رغم وحدتها، لكنّ انعدام الاستمراريّة يكشف عن منطقٍ داخلي دائمًا.

ومع كل ما سبق، لا يمكننا تجاهل تأثير *تريسترام شاندي* لكاتبها

2- 1895-1975، فيلسوف ومُنظّر أدبي سوفيتّي. المُترجمة

3- racconto polifonico: رواية حواريّة فيها تساؤلات وإجابات عن تساؤلات وإجابات أخرى. المُترجمة.

4- Menippeo: جنس أدبي ينسب للشاعر مينيبوس، وفيه يختلط الهزل بالجد. المترجمة

5- Rabelaisiano: نسبة للكاتب الفرنسي فرانسوا رابليه. كتَب باختين بالرّوسيّة دراسة مُطوّلة عنه في كتاب *رابليه وعالَمه Rabelais and His World*. المُترجمة

[لورنس] ستيرن[6]، فهي ابتكار عظيم في ذلك الوقت من ناحية شكلها الأدبي، وموقفها من موجودات هذا العالم. إنّها مثالٌ على السّرد الحُر والاستطرادي الذي يُغاير ذائقة القرن الثامن عشر الفرنسي، فلطالما كان عشق الإنجليزيّة في الأدب مُحفِّزًا جوهريًّا للآداب الأوروبيّة؛ اتّخذه ديديرو شعارًا لسعيه الباحث عن «حقيقة» مُعبّرة. أشار النّقاد إلى عبارات وفصول انتقلت من رواية *تريسترام شاندي* إلى *جاك المؤمن بالقدر*. لكنّ ديديرو، ومن أجل إثبات لا مُبالاته بتهمة التّعدي على حقوق الملكيّة الفكريّة، أعلَن في أحد المشاهد الختاميّة أنّه قد نسخها من *تريسترام شاندي*. وسواء أَحذف الصّفحة الغريبة كلمة تلو كلمة، أم أعاد صياغتها فهذا لن يُشكّل فارقًا كبيرًا؛ فإطار *جاك المؤمن بالقدر* العام عبارة عن رواية صعلوكيّة تُصوّر ترحال شخصيْن على حصانيْهما وهما يسردان القصص، ويستمعان بعضهما لبعض، ويمرّان بمغامرات عديدة، وهذا يختلف اختلافًا تامّا عن *تريسترام شاندي* التي تقع أحداثها في منازل تضم عددًا كبيرًا من أفراد الأسرة، أو أشخاصًا ينتمون لذات الأبرشية، ويتعاملون بخصوصيّة مع تفاصيل غريبة لميلاد طفلٍ، وتعاسته المُبكرة. ينبغي التماس التّناظر بيْن الرّوايتيْن في مستوى أعمق؛ القضيّة الحقيقيّة في كلا الكتابيْن هي تكثيف الدّوافع، وتداخل الأحوال بتعقيد يحدّد كل حدث قد تكون له أهميّة في المستقبل، حتّى لو كانت أهميته ضئيلة.

لا تهم أصالة ديديرو الأدبيّة، أو محاكاته، أو استكماله لكتاب آخر، إنّما يهم سياقها الثّقافي بالمُجمل الذي تكتسب فيه كل محاولة للكاتب أهميّة. الهبة العظيمة التي أورثها ستيرن لديديرو، وعالم الأدب بأكمله –والتي ستؤثر فيما بعد في استحداث أسلوب رومانسيّة ساخرة– هي موقفه الذي لم يَكشِف عنه، ومُتَنَفَّسٌ لأهوائه وأعماله المثيرة.

تَذكّر أنّ الأنموذج العظيم الذي استحسنه صراحةً كلٌّ من: ستيرن وديديرو، هو رائعة ثيرفانتِس الأدبيّة، رغم أنّ كلّا منهما قد اكتسب عناصر مختلفة منها؛ فالأوّل قد ساهم تمكّنه من الإنجليزية في خلق شخصيّات

6- 1713–1768، روائي أيرلندي، ورجل دين أنجليكاني. المُترجِمة

غارقة في فردانيّتها ذات سمات شبه ساخرة، أمّا الثّاني فقد استلهم منها مغامراته الصّعلوكيّة التي وقعت أحداثها في فنادق صغيرة، أو على الطّرقات السّريعة متّبعًا نهج «الرّواية الهزليّة».

جاك الخادم، زير النّساء، يُذكر أوّلًا -حتّى في عنوان الرّواية- قبل المخدوم. الفارس (لم يذكر اسمه، كأنّه يمثّل جاك. نجده أكثر مجهوليّة من خادمه حتّى من ناحية الشّخصية). علاقتهُما هي علاقة خادم بسيّده بلا شك، لكنّها علاقة رفيقيْن مخلصيْن بعضهما لبعض أيضًا؛ لا تشكيك في العلاقات التّراتبيّة آنذاك (ستندلع الثّورة الفرنسيّة بعد عشرة أعوام تقريبًا)، لكنّها ستفقد أهميّتها. (كتب ميكيلي راجو تمهيدًا ممتازًا حول هذا الموضوع ضمّه لترجمته الإيطالية: *جاك المؤمن بالقدر وسيّده* (Jacques il fatalista e il suo padrone)- في سلسلة بعنوان «Centopagine» التي أصدرَتها دار ايناودي. تستعرض المُقدّمة توثيقًا كاملًا ودقيقًا لسياق الرّواية التّاريخي، والأدبي، والفلسفي). جاك هو الذي يتّخذ جميع القرارات الحاسمة، وهو يعصي معلّمه من آن إلى آخر إذا طغى، لكن لا يتجاوزه إلى حد معين. يَصِف ديديرو عالمًا من العلاقات البشريّة القائمة على تأثيرات مُتبادَلة للخِصال الفرديّة. عالمٌ لا يلغي الأدوار الاجتماعيّة، ولا يسحقها. عالمٌ ليس نموذجيًّا، ولا يستهجن التّركيبة الاجتماعيّة، إنّما يُلاحِظها بشفافيّة أثناء تغيّراتها الجذريّة.

(وينطبق ذات الأمر على العلاقات بيْن الجنسيْن؛ ديديرو «نَسَوي» بتفكيره الفطري، لا لأنّه يريد إيصال رسالة مُعيَّنة. النّساء بالنّسبة له مكافِئات للرّجال أخلاقيًّا وثقافيًّا، ويحق لهن طلب المتعة الجسديّة والعاطفيّة. وهذا يُخالف ميسوجينيَّة *تريستام شاندي* بشكل كبير).

وفيما يخص «الإيمان» بالقدَر الذي يزعمه جاك (كل ما يحدث «مكتوب فوق»)، وبغض النّظر عن تبرير الخضوع أو السّلبيّة، نُلاحظ أنّه يقود جاك دائمًا إلى المبادرة وعدم الاستلام بتاتًا. بينما ينزع مُعلّمه، الذي يبدو ميّالًا للإرادة الحُرّة والاختيار المُتفرّد إلى فقدان العزيمة والسّماح لقراع الخطوب بتقليبه كيفما اتّفق. وفيما يخص الحوارات الفلسفيّة، نلاحظ أنّ نقاشاتِها بسيطة نوعًا ما، لكنّ إيحاءات مُتناثرة تحيلنا إلى مبدأ الضّرورة عند

سبينوزا وليبنيز. يبدو ديديرو في *جاك المؤمن بالقدر* مؤيّدًا لليبنيز، وحتّى مُؤيّدًا لسبينوزا أكثر الذي دعم عقلانيّة العالم المُتفرّد الموضوعيّة والرّاسخ هندسيًّا، على عكس ڤولتير الذي ينتقد ليبنيز في *كنديد* أو *التّفاؤل*. هذا العالَم بالنّسبة لليبنيز أحد عوالِمَ كثيرة، لكنّه العالَم الوحيد المُتاح بالنّسبة لديديرو سواء أكان جيّدًا أم سيّئًا (أو بالأحرى، خليطًا دائمًا من السّلبيّة والإيجابيّة)، بسلوك الإنسان سواء أكان صالحًا أم طالحًا (أو بالأحرى، خليطًا دائمًا من الاثنيْن)، عالمٌ مُحتمل بسبب استجابته لمختلف الظّروف. (حتّى مع السّرد البارع والمخادع والإبداعي، لاحظ على سبيل المثال «الرّوايات في الرّواية»: مكائد مدام لابو ماريه، والأب هدسون الذي يختلق قصصًا دقيقة، ومَسرحيّة في الحياة الواقعيّة. هذا الأمر بعيدٌ كلَّ البُعد عن روسّو الذي يُعظّم خيْرَ وصِدقَ الطّبيعة والإنسان «الطّبيعي»).

أثبتَ ديدرو أنّ أكثر المفاهيم القطعيّة المتعلّقة بالعالَم تُولّد في المرء الإرادة والإصرار على التّقدّم، وكأنّ الإرادة وحُريّة الاختيار فعّالتان فقط إذا نَحَتَا بابًا مفتوحًا على صخرة الضّرورة العتيدة. وهذا ينطبق أيضًا على الدّيانات التي تُبجّل إرادة الرّب المُتفوّقة على إرادة الإنسان. كما ستزداد رسوخًا بعد عَقْديْن من وفاة ديديرو، مع ظهور نظريات تأكيديّة رسَخَت في الأحياء، والاقتصاد، والمجتمع، وعلم النفس. يمكننا أنْ نقول اليوم إنّ هذه النّظريّات قد مهّدت الطّريق نحو حُرّيات أصيلة استنادًا إلى إدراك الضّرورة، بينما لم يؤدِ الاعتقاد بالإرادة ومَذْهب الفاعليّة إلّا إلى النّكبات.

ومع ذلك، لا يمكننا أنْ نجزم بأنّ رواية *جاك المؤمن بالقدر* «تُعلّم» أو «تُثبِت» هذا أو ذاك؛ لا توجد نُقطة تنظيريّة ثابتة، ومتوافقة مع تحركات شخصيّات ديديرو الواثبة: انطلقَ الحصان بلا تحكّم من جاك مرتيْن إلى تَلٍ نُصِبَت عليه مشانق، لكن في المرّة الثّالثة تَوضَّح كل شيء، حيث انطلقَ به الحصان إلى منزل مالِكه القادم، ألا وهو الشّانق. هذه بلا شكّ حكاية رمزيّة تنويريّة تناهض الإيمان بالإشارات التّحذيريّة، لكنّها تتنبأ أيضًا بعصر الرّومانطيقيّة القاتم من خلال تخيّل رجال أُعدموا في أرضٍ خاوية على سفح

تل (رغم أنّنا مازلنا بعيدين كل البعد عن تأثيرات [جان] بُتوكي[7]). وإذا كانت الخاتمة عبارة عن مغامرات متعاقبة موجزة في بضعة سطور، يُقتَل فيها مُعلّمه أثناء نزال، ثمّ يُصبح جاك قاطع طريق مع [عصابة] ماندرين، فيكتشف وجود سيّده وينقذ قصره من النّهب، نلاحظ هنا أنّ إيجاز القرن الثامن عشر الذي يتصادم مع التّفخيم الدرامي العاطفي لمفاجآت القدر، كما ورد في [كتابات هنرش ڤون] كليست[8].

حوادث الدّهر بفرادتها وتنوّعها يستحيل إخضاعها للقوانين والتّصنيفات، رغم أنّ لكل منها منطقَه الخاص. حكاية الضّابطين المُلازمين بعضهما لبعض، ولا يستطيعان العيش متفارقيْن، لكنّهما يشعران برغبة دائمة في منازلة بعضهما، يسردها ديديرو بموضوعيّة مقتضبة، لا تُخفي التّناقض الوجداني في علاقتهما.

إذا كانت رواية *جاك* مُخالِفة لرواية *كنديد*، فهذا لأنّها تعُارض فئة «الحكاية الفلسفيّة»، أو «الحكاية الوعظيّة»؛ آمن ديديرو باستحالة حصر الحقيقة في بُنية أو حكاية تعليميّة، أراد لإبداعه الأدبي أنْ يُوافق تفاصيل الحياة التي لا تنضب، لا من خلال إثبات نظريّة يمكن التّعبير عنها باصطلاحات مُجرّدة.

أسلوب كتابة ديديرو الحُر يخالف «الأدب» و«الفلسفة»، لكن ما يطلق عليه اليوم كتابة أدبيّة أصيلة ينطبق على كتابات ديديرو. ولا عجب في أنّ كاتبًا ببراعة ميلان كونديرا قد منح رواية *جاك المؤمن بالقدر* مؤخرًا تجسيدًا مسرحيًّا مُعاصرًا[9]، وأنّ روايته *كائن لا تُحتمل خِفّتُه* تؤكّد أنّه أكثر الكُتّاب المعاصرين تأثُّرًا بديديرو بسبب براعة الأوّل في مزج الرّواية العاطفيّة بالرّواية الوجوديّة، والفلسفية، والسّاخرة.

[1984]

7- Jan Potocki: 1761–1815. أديب بولندي من عصر التّنوير. المُترجمة

8- Heinrich von Kleist: 1811–1877. شاعر وروائي ألماني. المترجمة

9- كتب كوندرا مسرحيّة من ثلاثة فصول، بعنوان *خواكين ومُعلّمه* عام 1971. المُترجمة.

جيمّاريا أورتيس
Giammaria Ortes

في سالف العصر والأوان، كان هناك رجلٌ يرغب في إحصاء كل شيء: المباهج، والآلام، والفضائل، والرّذائل، والحقائق، والأخطاء. آمن ذلك الرّجل بقدرته على تكوين معادلة جبريّة، ونظامٍ رقمي كمّي لكل شُعور وفِعل إنساني. حارب فوضى الوجود، ولا محدوديّة الأفكار بسلاح «الدّقة الهندسيّة»؛ سلاحٌ اشتقّه من أسلوبٍ ثقافي مُعارِض تمامًا، وذو تبعات منطقيّة لا تُدحض. التّوق إلى المتعة، والخوف من القوة كانا بالنّسبة له الافتراضين الثّابتين الوحيدين، اللذين سافر من خلالهما نحو الإلمام بحالة الإنسان، وعبر هذا المسلك فقط نجح في وضع الخصال -مثل: العدالة وإنكار الذّات- على أساس صُلب.

كان العالم عبارة عن آليّة تضم قوىً عتيدة: «قيمة الآراء الحقيقيّة في ثرائها المادي، على اعتبار أنّ الثّروة تُغيّر وتشتري «الآراء»؛ «الإنسان في الأصل عبارة عن بدن يضم عظامًا تربطها أوتار، وعضلات، وأغشية أخرى». يتّضح مما سبق، أنّ كاتب هذه القواعد السّلوكية قد عاش في القرن الثامن عشر. من *الإنسان الآلة* للفيلسوف لاميتري[1] إلى انتصار ملذات الطّبيعة الشّنيعة لدى دو ساد[2]، روح ذلك القرن لم تعرف أنصاف الملذّات، فرفضت كل تصوُّر بهيج عن الإنسان والعالم. ويتّضح كذلك، أنّ ذلك الرّجل قد عاش في

1- جوليان أوفراي دي لاميتري: 1709-1751، فيلسوف وفيزيائي فرنسي. المترجمة

2- الماركيز دوساد: 1740-1814، فيلسوف وسياسي ثوري، وهو كذلك كاتب قصص جنسيّة فاجرة. المُترجمة

البندقيّة: خلال غروبها (لا سيرينيسّيما)[3] البطيء شعرَ أنّه عالق أكثر فأكثر في منافسة طاحنة بين قوى عُظمى، وأنّه مهووس بالعوائد، وخسائر التّجارة. كما أنّه انغمس أكثر فأكثر في مَلَذّاتها، وصالات المقامرة، ومسارحها، ومهرجاناتها. هل من مكان آخر كان ليقدّم إثارة أعظم للرّجل الذي أراد إحصاء كل شيء؟ شعر بنداء باطني يحُثُّهُ على إعداد نظام يُمكّنه من الرّبح في لعب الورق، لحساب الكم المناسب من العاطفة في الميلودراما، بل حتّى دراسة تدخّل الحكومة في اقتصاد الفرد الخاص، وفقر وثراء الأمم.

لكن الإنسان موضوع الدّراسة لم يكن متحرّرًا في تعليمه مثل [كلود] هلڤتيوس[4]، ولا فاسقًا في تصرفاته مثل [جاكومو] كازانوڤا[5]؛ ولم يكن حتّى مُصلحًا مؤيّدًا لمبادئ عصر التّنوير، مثل زملائه الميلانيين الذين عملوا على [تأسيس] صحيفة *إل كافيه*. (خطاب پييترو ڤِرّي Pietro Verri الذي يدور حول *طبيعة اللذة والألم*، نُشِر في تلك الصّحيفة عام 1773. بعد فترة قصيرة، نَشرَ كاتبنا الڤينيسي عام 1757 كتابه ***حسابٌ لِملذّات وآلام حياة الإنسان*** ***Calcolo de' piaceri e de' dolori della vita umana*** 1757). جيمّاريا أورتيس –وهذا هو اسم الرّجل– كان راهبا فظًّا، انفعاليًّا، استخدم منطقه المعارض للتوجّس من الثورات المنتشرة في أوروبا، التي كان لها انعكاسات على منشآت مدينته ڤينيسيا. كان متشائمًا، مثل [توماس] هوبز[6] عاشقًا للمتناقضات مثل [برنارد] مانْدِڤيل[7]، كان جازم الاستدلال، ذا أسلوب جاد ولاذع. قراءة [كتابه]، تؤكّد لنا مكانته بين أكثر المؤيّدين لعلم المنطق بصيرة. علينا بذل جهدٍ حقيقي لتقبّل التّفاصيل الأخرى التي

3- La Serenissima: اسم من أسماء ڤينيسيا، أوْ البُندقية، ويعني المدينة الأكثر هدوءًا. المُترجمة

4- Claude Helvétius: 1715–1771 فيلسوف وأديب فرنسي. المترجمة

5- Giacomo Casanova: 1725–1798، مغامر وكاتب إيطالي، عُرف بعلاقاته النّسائيّة. المُترجمة

6- Thomas Hobbes: 1588–1679، عالم رياضيّات، فيلسوف وسياسي إنجليزي. صاغ مفهوم العَقد الاجتماعي. المُترجمة

7- Bernard de Mandeville: 1670–1733، فيلسوف وسياسي إنجليزي–هولندي. من أهم مؤلّفاته كتاب *أسطورة النّحل*. المُترجمة

يقدّمها موثّقو سيرتِه والمختصون في أعماله الكاملة، وتحديدًا فيما يخص تعصبه للأمور الدينيّة وتحفّظه الشّديد (للاستزادة، راجع كتاب جانفرانكو تورسيلان *آراء فيلسوف أمريكي* بطبعة دار ايناودي 1961، إحدى أهم «الكتابات الأخلاقية» لأورتيس). وهذا يُعلّمنا الوثوق بالأفكار والعبارات المبتذلة، مثل وجهة النّظر التّقليديّة عن القرن الثّامن عشر التي فرضها الصّراع بين النّزعة المتديّنة المُثقلة بالعواطف، والعقلانيّة القاسية غير المؤمنة؛ تتعدّد وجوه الواقع باستمرار، ذات العناصر توجد مُجتمعة، ومُنسّقة في أكثر التّكوينات تنوّعًا. خلف أكثر الرُّؤى آلية وحسابيَّة لطبيعة الإنسان يقبع تشاؤم كاثوليكي مُتعلّق بالأمور الدّنيويّة؛ تُخلق التّكوينات الدّقيقة والواضحة من الطّين، ثمّ تعود إليه.

أصبحت ڤينيسيا مسرحًا مثاليًّا للشخصيات الغرائبيّة، أشبه بمشِكالٍ لشخصيات خرجت من [كتب] غولدوني[8]. أورتيس، هذا الراهب الباغض للبشر، والمهووس بالحسابات الرّياضيّة، الذي تُصوّرُه لوحات البورتريه رابطًا للجأش ومرتديًا شعرًا مستعارًا، وبذقنٍ بارز وابتسامة موارِبة، يمكن تخيّله بسهولة وهو يدخل خشبة المسرح بنظرة شخص معتاد على أن يجد نفسه بين أشخاصٍ لا يرغبون في فهمِ ما يعتبرُهُ هو بسيطًا، ورغم هذا يُصِرُّ على قول ما يريد، والإشفاق عليهم من آثامهم، ثمّ نُشاهدهُ وهو يبتعد هازًّا رأسه.

ولا عجب في أنَّ أورتيس ينتمي لقرنٍ من المسرح، وإلى مدينة مسرحية من الطّراز الرفيع. العلامة المميزة التي ختم بها أعماله، «أيعرف أيّما شخص أنّي أبتدع؟»، ينثر فينا بذور التّشكيك بأن براهينه الحسابيّة مجرّد مفارقات تهكميّة، وأنّ منطقه الصّارم مجرّد قناع يُخفي تحته عِلمًا آخرَ، وحقيقةً أخرى. أهي ببساطة معادلة أملَتْها حصافةٌ يستحيل فهمها، تجنّبًا لتجريم الكنيسة الكاثوليكيّة له؟ ولسبب جلي فضّل أورتيس [العالم] جاليليو على باقي العلماء؛ الذي أدرج في خضم كتابه *مُحاورة* شخصيّة -سالڤياتي-

---

8- كارلو غولدوني: 1707-1793، مسرحي إيطالي يُعتبر مؤسّس الملهاة الإيطاليّة الحديثة. المُترجمة

نطقت بلسانه، وأعلن أنّه كان يؤدي دور كوبرنيكي[9] رغم كونه لا أدريًا، وأنّه كناقد شارك في الجدال بالطّريقة التي كان سيشارك فيها في لعبة تنكّر... تبيّن أنّ هذا النّوع من الأنظمة ناجح في التّحوّط (لم ينجح مع جاليليو، ونجح مع أورتيس، على حد علمنا)، لكن على أي حال أبرز المُتع التي اختبرها الكاتب كانت في تساليه الأدبيّة. «أيعرف أيّما شخص أنّي أبتدع؟» في هذا السّؤال تلاعبٌ بالنّور والظّل في قلب الخطاب، ولربما في كل خطاب إنساني. من يملك حق تحديد أنّ ما يقال حقيقة أم خيال؟ لا يملكه الكاتب، لأنّه خاضع لأحكام المشاهدين «أيعرف أيّما شخص ...؟»، ولا يملكه المشاهدون، لأنّ السُّؤال مُوَجّه لشخص مُفترض «أيّما»، ولعلّه غير موجود أصلًا. لعلّ ممثّلًا في داخل كل فيلسوف، يؤدي دوره دون تدخّل الفيلسوف، ولعلّ كل فلسفة، وكل مُعتقد فيه مشهد مسرحي، يستحيل تحديد بدايته أو نهايته.

(بعد مرور أكثر من نصف قرن ظهر [شارل] فورييه[10] وهو شخص يخالف أورتيس ويكافئه في عالم الأدب، ويُلائم القرن الثّامن عشر؛ هو الآخر مهووس بالحساب، وعقلاني مُتطرف ومعادٍ للارتيابيّين Philosophes، وكان قد اتّبع مذهب اللذة hedonism، والمذهب الحسّي Sensationalism، وآمن باليودايمونيا Eudaimonist، كما كان متقشفًا، ومُنعزلًا، وصارمًا في حياته، بل مولعًا بالمسرح، ووجّه لنا ذات السّؤال: «أيعرف أيّما شخص أنّي أبتدع ؟...»

يبدأ كتاب ***حسابٌ لِملذّات وآلام حياة الإنسان*** بالعبارة التّالية: «يميل البشر جميعًا بفطرتهم إلى إمتاع حواسهم، ولهذا السّبب تصبح كلّ الموجودات الخارجيّة مرغوبة في آن واحد. وطمعًا في امتلاك المرغوب، يستخدم الإنسان القُوَّة، ويتصارع مع الآخرين؛ وهنا تنشأ ضرورة حساب القوى التي يمكن أن تُلغي إحداها الأخرى». لا يرى أورتيس أنّ للطبيعة صورة أموميّة كما هو الحال مع روسّو، والعَقْد الاجتماعي الذي تطوّر من هذه الفكرة أشبه بقوى متوازية الأضلاع في كرّاسة فيزياء. إن لم يُدمّر مُبتغو اللّذة

9- نسبة إلى نيكولا كوبرنيك الذي صاغ نظريّة مركزيّة الشّمس. المُترجمة

10- Charles Fouries: 1772–1837، فيلسوف ومفكر فرنسي. ابتكر نظرية اجتماعية – اقتصاديّة باسمه. المُترجمة

أحدهم الآخر، فهذا بسبب فلسفة التّقدير التي تُعتبَر أساس جميع جوانب ما يُعرف اليوم بالثّقافة بالمعنى الشّامل. فلسفة التّقدير هي «السّبب الجامع لقوى البشر، وتوجيهها لتعمل لمصلحة كل فرد» وهي ليست بفضيلة، أي هبة سماويّة تُخوّلنا للتضحية بما يصب في منفعة الآخرين؛ نحن هنا على الأرض، والاختلاف مهم بسبب هدفه «مصلحة الذّات». يُقدّم أورتيس أمثلة جليلة على البسالة والوطنيّة من التّاريخ الرّوماني، ويُمكن تعليلها على أنّها أفعال محسوبة في نطاق اهتمامات الفرد، وبراهين أورتيس يدهمها المَذهَب السّلوكي لكل من: سكينر[11]، وويلسون[12].

«التّقدير» شكل من أشكال الأفكار التي نتقبل على أساسها بعض فئات البشر باختلافاتهم، تبعًا لثرواتهم أو الامتيازات التي يحظون بها. ذكر أورتيس أربع فئات تحديدًا: النّبلاء، والتّجار، والجنود، والأدباء. حاول تحديد أطراف الُمعادلة ليضع «قيمة» لكل «تقدير» فيها، وبالـ«قيمة» يقصد الدّخل.

باختصار، «الرأي» من وجهة نظره يعادل استخدامنا في الزمن الحاضر لمصطلح «الأيديولوجيا»، وتحديدًا، «أيديولوجيا الطّبقات»، لكن أورتيس، أكثر قسوة من أي مؤرخ مادي، لا يهدر وقتًا في ملاحظة خصوصيّة البُنية الفَوقيّة، وسُرعان ما ترجم كل شيء إلى مصطلحات اقتصاديّة، بل إلى دخلٍ ومصروفات.

خلاصة الموضوع: في المُجتمعات ذات التّعداد السّكاني الأكبر، نتمتّع بمباهج أكبر، ونُلاقي مخاوف أقل (أي، نكون أكثر حُريّة)، مقارنة بمن يعيش خارج أي مجتمع، أو بمن يعيش في مجتمعات أكثر انغلاقًا، هذه قاعدة بديهيّة يمكنكم تطويرها في أطروحة سوسيولوجيّة، وبرهنتها لاحقًا، أو تعديلها، أو تصويبها على ضوء تجربتنا اليوم. وعلى ذات المنهاج، يمكن الاستفاضة في التّنميط بأكمله وتصنيف الخضوع والتّمرد، على حسب المراتب النّسبيّة للمخالطة الاجتماعيّة أو رفضها، من الجملة الختامية للعمل حيث يوجد

11- Burrhus Frederic Skinner: 1904–1990، عالم أمريكي متخصّص في عالم النّفس والسّلوك. المُترجمة

12- Edward Wilson: 1929–1955، عالم أحياء أمريكي. اشتهر بعمله في مجالي التّطور وعلم الحشرات. المُترجمة

تباين بين شخص «سريع التّأثر» بعدد أكبر من «الآراء»، ومن هو «سريع التّأثر بعدد قليل من الآراء»؛ الأول يصبح «متحفظًا أكثر تحضرًا، وزيفًا»، أمّا الثاني فيكون «أكثر صدقًا، وحُريّة، ووحشيّة».

أورتيس مُشيّدٌ للأنظمة وموجدٌ للآليّات، وغير متعلّق بالتّاريخ. بل على العكس، يمكن للمرء أن يقول إنّ أورتيس يفهم الشّيء اليسير عن ماهيّة التاريخ. هو من برهن على أنّ المُجتمع قائم على الآراء فقط، والحقيقة التّاريخيّة هي ما شاهده المرء بأم عينه، وعلى ذلك فإنّ التّاريخ الذي نسمع عنه من الآخرين فقط، يقع مباشرة تحت الصّوت الحي لمن عايشوا أحداثَه. لكنّه كشف في كتابه *حسابٌ لحقيقة التّاريخ*، عن توقه لإيجاد معرفة كونيّة تركّز على تفاصيل متناهية الصّغر، لا تتكرّر؛ بميله إلى تحويل البشريّة إلى معادلة جبرية عناصرها مُجرّدة، ناهض أي معرفة كُليّة لا تقوم على حاصل تعجيزي لكلّ التجارب الدّقيقة.

من المؤكد، أنّ منهاج أورتيس قد دفعه نحو التّعميم، وأغوتهُ موهبته على [تكوين] توليفات مفاهيميّة، فعلى سبيل المثال: وضع خصائص تميّز الإيطاليين، والفرنسيين، والإنجليز، والألمان، من خلال تحليل مسارح البلدان الأربعة كلٍّ على حدة؛ المسرح الفرنسي قائم على التّغيير، أمّا الإنجليزي فقائمٌ على «الثّبات أو الرّسوخ»، في حين أنّ المسرح الإيطالي قائمٌ على «الانطباع الأول»، بينما يقوم المسرح الألماني على «الانطباع الأخير». أعتقد أنّ «الانطباع الأول» يعني الآنيّة، و«الانطباع الأخير» يعني التّأثير. الاصطلاح الذي يصعب ترجمته هو «الثّبات أو الرّسوخ»، لكن إذا افترضت أنّ شكسپير كان يقصد المسرح الإنجليزي على الأغلب، فأعتقد أنّه عنى التّطرف في العواطف والأفعال، والتّباين في تحديد الخصائص والتّأثيرات. مما سبق ذكره، يتّضح أنّ أورتيس يزعم وجود ائتلاف بين الإيطاليين والإنجليز لأنّ خصالهم تفترض «الخيال»، وبين الفرنسيين والألمان لأنّ «العقلانيّة» تهمُّهم أكثر.

هذا هو الخطاب الذي افتتح به أورتيس أثرى وأغنى نصوصه: كتابه *ملاحظات عن المسرح الغنائي*، حيث أسقط «الدقة الهندسيّة» لمنهاجه على اتّساق وتحوّلات الأحداث في الميلودراما. مذهب اللذّة عند أورتيس يُركّز

تلقائيًا على منفعة أقلّ تأكيدًا من منافع أخرى؛ تلك المتعة («دِفِرْتَمِنتو»)[13] التي أدرجتها الحضارة الفينيسية ببراعة في قلب الحياة الاجتماعيّة. نلاحظ هنا أنّها اختبار تجريبي أكثر من كونها استدلالًا حسابيًّا تنشأ منه تأمّلات الكاتب. كل «قطعة موسيقيّة مرحة» تتكون من حركة موسيقيّة مُختلفة تخاطب عضوًا مُعيّنًا. تتصاعد المُتعة من تنوع الحركة، تمامًا كما ينتج الملل من استمرارها. من يعزف قطعة موسيقيّة تتجاوز ثلاث ساعات، لن يُقدّم إلّا الضّجر».

لربّما المتعة المُصاحبة للموسيقى والمسرح، والعواطف والآمال المُستثارة عند المقامرة، هي المَسرّات الوحيدة التي ليست وهميّة. أمّا البقيّة، ففيها شعور بالسّوداويّة النّسبيّة. ينتهي كتاب *حسابٌ لِملذّات وآلام حياة الإنسان* بالكلمات التّالية: «إذا اعتبرتم مبدأً كمبدئي محتقِرًا للجنس البشري، فأنا أنتمي إلى هذا الجنس دون شعور بالظّلم؛ وإذا استنتجتم أنّ جميع أفراح وأتراح هذه الحياة مجرّد أوهام، فبإمكاني إضافة أنّ المُماحكات العقليّة كافّة مُجرّد حماقات، ولا أستثني «حساباتي» من هذه المُماحكات.

[1984]

13- Divertimento: قطعة موسيقيّة مرحة. المُترجمة

المعرفة باعتبارها سحابة غُباريّةٌ عند ستندال[1]

في الفترة التي قضاها [ماري] هنري بيل[2] في ميلان، تعمّق في حديث لا يمكن أنْ يُطلق عليه اسم فلسفة، لأنّه قد سلك الاتّجاه المُعاكس لها تمامًا، ولا يمكن أنْ يُطلق عليه شِعريّةٌ روائيّةٌ بما أنّه عرّف الشّعريّة على أنّها نِدٌ للرواية، ودون أنْ يُدرك سيصبح هو أيضًا روائيًّا بعد زمن يسير. باختصار، بإمكاننا أنْ نطلق على مسلكه اسم منهج ستندال المعرفي.

هذا المنهج الستندالي المبني على التّجربة الفردانية المُتفرّدة، يناقض الفلسفة التي تنزع للتعميم، والشّموليّة، والتّجريد، والتّنميط الهندسي. كما يُعارض هذا المنهج الستندالي عالم الرّواية الذي يرى أنّها عالم ذو طاقات فيزيائيّة ذات بعدٍ واحدٍ، وسطورٍ مُتتالية، ونِبالٍ موجّهة نحو النّهاية، بينما يرمي منهج ستندال إلى تزويد المعرفة بواقع يظهر على هيئة أحداث بسيطة، مُحدّدة الموقع والزّمن. أحاول هنا تعريف منهجه المعرفي باستقلال عن غايته؛ غاية (بيل) نفسانيّة؛ ترمي لمعرفة طبيعة العواطف، أو بالأحرى العاطفة الأسمى، ألا وهي الحب. كتَب ستندال هذه الدّراسة حين كان مجهول الهُويّة آنذاك، في ميلان وعنوانها: *عن الحب* De l'Amour. تُعتبر هذه الدّراسة ثمرة أطول وأتعس علاقة غراميّة عاشها مع ماتيلدا ديمبوسكي في ميلان. لكن يمكننا محاولة استخلاص ما يطلق عليه اليوم: «نموذج» في

1- نُشرت هذه المقالة بعنوان «معرفة درب التّبانة: ستندال وميلان» 1980، كما نُشرت بعنوان: «عشق ستندال»، في ميلان، عام 1981.

2- Marie–Henri Beyle: 1783–1842. الاسم الحقيقي للكاتب ستندال. المُترجمة

فلسفة العلوم من كتاب *عن الحب*، لبحث مدى إمكانيّة تطبيق هذا النّموذج على علم النّفس العاطفي، وجميع جوانب تصوّر ستندال عن العالم.

نقرأ ما يلي في جزئيّة من تمهيد الكتاب:

«الحب يُشبه درب التّبانة في الفضاء، تكتُّل نجومٍ صغيرةِ الحجمِ ولامعة، كل واحدة منها عبارة عن سحابة غباريّة وغازيّة (نيبولا). أشارت الكتب المُتخصّصة إلى أربعمائة أو خمسمائة إحساس بسيط مُتعاقب، يصعُب تحديدها، وتكوّن عاطفة الحب. أفدحها فقط يرتكب الأخطاء، ويخطئ بين ما هو ثانوي، وما هو جوهري.»

ويستمر إسهاب النّص، في تتبُّع روايات القرن الثّامن عشر، بما فيها ***إلواز الجديدة***[3]، ***ومانون ليسكو***[4]. قبل صفحة واحدة فقط من هذا التّتبع في الكتاب، دحَض وصف الفلاسفة للحب على أنّه تكوين هندسي مُعقّد.

على ذلك، يمكننا أن نقول إنّ جوهر الواقع الذي يرغب ستندال في استكشافه نُقطي الشّكل ومُتقطّع ومُتغيّر، سحابة غُباريّة لظاهرة غير مُتجانسة، كلُّ عنصرٍ فيها بمعزلٍ عن الآخر، وبالمقابل قابلة للتّشعب لظواهر مُتناهية الصّغر.

قد يظن المرء في بداية الدّراسة أنّ الكاتب يدعم موضوعه بنزعة للتصنيف والفهرسة، قادت شارل فورييه في ذات الأعوام إلى إعداد جداول شاملة وتفصيليّة للعواطف، استنادًا إلى إشباعاتها المتُوافقة والمُتجانسة. لكنّ نشاط ستندال سار في الطّرف المُعاكس للتنظيم المُتّسِق، الذي واصل تجنّبه حتّى فيما أراده أنْ يكون أكثرَ كتبه ترتيبًا. صرامته من نوع مختلف؛ يدور خطابه حول فكرة رئيسة واحدة، بَلْوَرَها بوضوح، فتَفرّعت وتَشعّبَت لتستكشف معاني عديدة تندرج تحت اصطلاح الحب، والنّواحي الدّلالية المُقاربة للسعادة والجمال.

السّعادة كذلك، كلّما حاول المرء حصرها في تعريف بليغ، ذابت في

3- La Nouvelle Héloïse: رواية إبستمولوجيّة كتبها جان جاك روسو عام 1761. المترجمة

4- Manon Laescaut: رواية قصيرة كتبها أنطوان بريڤو عام 1731. المترجمة

مجرة تتكوّن من دقائق مختلفة، كلٌّ منها منفصل عن الآخر، تمامًا كالحب. وهذا يعود – طبقًا لما ذكره ستندال في الفصل الثّاني إلى «تشبّع الرّوح بالمُتجانسات، وحتّى بالسّعادة المُثْلى»؛ يلحق الملحوظة السّابقة التّعليل التّالي: «لحظة واحدة في الوجود توفّر ثانية واحدة من السّعادة النّموذجيّة، لكنّ طريقة العشق تتغيّر عشر مرات في اليوم الواحد».

وعلى الرّغم ممّا سبق، نجد أنّ ذَرور هذه السّعادة عبارة عن كينونة قابلة للقياس، ويمكن إحصاؤها باستخدام وحدات قياس دقيقة. نقرأ ما يلي في الفصل السّابع عشر:

> *«قابل ألبيريك على المسرح امرأة جمالها يفوق جمال عشيقته، فأجرى عملية حسابيّة عليها: لنفترض أنّ قسمات وجهها تشي بثلاث وحدات من السّعادة عِوضًا عن وحدتَين (ولنفترض أنَّ الجمال النَّموذجي يمنح حصّة من السّعادة يمكن التّعبير عنها بالرّقم أربعة). فهل نعجب حينئذٍ من تفضيله لقسمات وجه عشيقته التي تَعِده بمائة وحدة من السّعادة؟»*

نلاحظ أنّ حسابات ستاندال تتعقّد بشدّة فورًا؛ من ناحية، حجم مقدار السعادة مُحايد، ومتناسب مع مقدار الجمال. لكنّها من ناحية أخرى، شخصانيّة من ناحية إسقاطها على مقياس العاطفة الغراميّة. ولا مصادفة في أنّ الفصل السّابع عشر هذا، هو أحد أهم فصول الكتاب، وعنوانه: «جمالٌ قضى العشق عليه».

عندئذٍ، يمُرُّ الخط الخفي الفاصل بين كل علامة، بالجمال أيضًا، فنتمكّن من التّفريق بين الجانب الموضوعي -رغم صعوبة تعريفه- والجانب اللاموضوعي لما هو جميلٌ بالنّسبة لنا، والذي يتكوّن من «كل جمال جديد نكتشفهُ في المحبوب». أوّل تعريفٍ للجمال قد وَرد ذكره في الفصل التّاسع: «ميلٌ جديد يبعث فيك السّرور». يتْبع التّعريف صفحة موضوعها نسبيّة الجمال، ويستشهد فيها ستندال بشخصيّتيْن مُتخيّلتيْن: الجمال النّموذجي بالنّسبة لدِل روسّو هو امرأة توحي بالمتعة الجسديّة في كل لحظة، بينما يجد ليسيو ڤيسكونتي أنه يتمثّل في امرأة تُشعل جذوة الحب مع كل التفاتة.

إذا اعتقدنا أنّ كُلًّا من: دِل روسّو وليسيو تجسيد لفكر الكاتب، ستتعقد الأمور أكثر، لأنّ عملية التّجزيء ستتخلّل الموضوع أيضًا، وسنقتحم مِحور مُضاعفة الذّات السّتندالِيّة من خلال الأسماء المُستعارة. حتّى الذّات الواحدة قد تُصبح مجرّة من الذّوات «والقناع ستتبعه أقنعة، وسيكون استخدام الأسماء المُستعارة مُنهجًا»، كما ذكر جان ستاروبِنْسكي في مقالٍ مهم، عنوانُه: «ستندال: اسمٌ مستعار».

لكننا لا نعود إلى هذا الموضوع لمعرفة إذا ما كان الحب كينونة مُفردة ولا مرئيَّة، خاصّة مع وجود ملحوظة تُعرّف الجمال من منظوره، أي ما يعنيه الجمال بالنّسبة له: «إنّه وعدٌ بمتعة الرّوح... وعدٌ يفوق انجذاب الحواس». لاحِظ وجود كلمة «وعد» هنا، التي لوحظ استخدامها في الفصل السّابع عشر في أشهر تعريف: «الجمال سعادةٌ موعودة».

في العبارة الأخيرة وما سبقها، افتراضات تقودنا إلى بودلير مباشرة، هناك مقال مثير للاهتمام كتَبَه جانسيرو فيرّاتا بعنوان *الثّمن والقيمة* والمنشور عام 1964، يسلط فيه الضّوء على نظريّة *التّبلور*، أي تحوّل الخصال السّلبية للمحبوب إلى بؤر انجذاب. ومن المفيد تذكّر أنّ استعارة *التّبلور* مُستوحاةٌ من مناجم سالزبورغ التي تُرمى فيها أغصان جافّة، وعند استعادتها بعد بضعة أشهر تكون قد تبلوَرت بفعل الملح الصّخري، ذات بريق باهر كالألماس. الغصن على حاله ما يزال مرئيًّا، لكن أصبح لكل عقدة، وفَنَن، وشوكة فيه جمالٌ محاطٌ بهالة من البهاء. وعلى ذات المنوال يتمعّن المُحِب في كل تفصيل من تفاصيل معشوقته بإجلال مهيب، إنّه يولي أهميّة عُظمى على المُستويين: النّظري العام، والتّجربة المُعاشة: تلك البثرة الصّغيرة على وجه المحبوبة.

> *«حتّى عيوب بشرتها -ندبة الجدري الصّغيرة على سبيل المثال- تُشعر حبيبها بالتّعاطف معها، ترميه في أحلام يقظة عميقة إذا أبصرها على وجه امرأة أخرى. هذا لأنّ رؤية النّدبة قد بَعَثت فيه مزيجًا من الأحاسيس، معظمها عذب، ولكلّ منها أهميّة عظمى متكافئة. مشاعر تؤجّجها قوّة عظيمة من جديد، إذا أبصر تلك النّدبة على وجه امرأة أخرى.»*

يبدو أنّ خطابات ستندال عن الجمال تتمحوَر حول ندبة الوجه الصّغيرة، وكأنّ مواجهته لرمز القبح (النّدبة)، سيُمكّنه من تأمل الجمال المطلق. قياسًا، يمكن إن يقال إنّ جل تنميطه للمشاعر يدور حول أكثر المواقف سلبيّة؛ مواقف الإخفاق الذّكوري، وكأنّ جوهر دراسة *عن الحب* بأكملها يتلخّص في فصل عنوانه: «عن الخيبات»، وأنّ هذا الفصل الشّهير هو المُبرّر الوحيد لكتابة الكتاب، الذي لم يجرؤ على نشره في حياته، ونُشِر بعد وفاته.

يطرح ستندال موضوعه عبر اقتباس من مقال كتبه مونتين[5] عن موضوع مُشابه. غير أنّ مقال مونتين مُجرّد تدبُّر عام في تأثيرات الخيال الفيزيائيّة، وعناد أعضاء الجسد التي ترفض الخضوع للإرادة -سبق هذا الخطاب خطاب غرودك[6]- والمعالجات المعاصرة لعلل الجسد. أمّا ستندال الذي يميل إلى التّشعيب، لا التّعميم، فيرى أنّه مسألة فكّ للعقد النّفسيّة، بما فيها: تقدير الذّات، والتّسامي، والتّخيل، وفقدان العفويّة. أكثر لحظة يتوق إليها ستندال -العاشق الأبدي- هي اللحظة الحميمة الأولى مع محبوبة جديدة، قد تصبح أكثر اللحظات تعذيبًا؛ لكن بسبب لمحة السّلبيّة التّامة هذه تحديدًا، من دوّامة العدم والخواء هذه، يتمكّن بناء نظام معرفي.

انطلاقًا من هذه النّقطة، يمكننا تصوّر حوار بين ستندال وليوباردي، حوار على النّمط الليوباردي الذي يحضّ ستندال على استخلاص أشد العبر مرارة من تجاربه. لهذا الحوار أساسٌ تاريخي، فقد التقيا في فلورنسا عام 1832. بإمكاننا أيضًا تصوّر ردود أفعال ستندال على تلك الصّفحات التي تتحدّث عن *روما، ونابلس وفلورنسا*، والمُتعلّقة بحوارات ثقافيّة تبادلاها في ميلان قبل ستّة عشر عامًا (1816)، وأعلن فيها ستندال عن انفصاله المريب عن البشر، حيث توصّل إلى أنّ مصاحبته للفلاسفة لا تمنحه الشّعبية، وهو أمر لم يحدث له البتّة مع النّساء الجميلات. وهكذا، يتبيّن أنّ ستندال كان سيقطع ذلك الحوار الليوباردي سريعًا، ليسلك طريق رجل لا يرغب في تفويت أي متعة أو ألم، لأنّ تنوّع المواقف اللانهائي المستمد من منهجه يُضفي التّشويق على الحياة.

5- ميشيل دي مونتين: 1533-1592، فيلسوف ومُفكّر من عصر النّهضة الفرنسي. المُترجمة
6- جورج غرودك: 1866-1934، عالم فيزياء، وكاتب ألماني. المُترجمة

إذا أردنا قراءة *عن الحب* على أنّه «خطاب منهجي»، فسيصعب علينا الإحاطة بهذا المنهج وسط المناهج التي انتشرت في زمن ستندال. لكنّنا قد نتمكّن من ملاحظة التّشابه بينه، وبين «المنهاج البرهاني» الذي حاول المؤرخ كارلو غينسبورغ ملاحظته مؤخّرًا في العلوم الإنسانيّة خلال السّنوات العشرين الأخيرة من القرن الماضي في مقال بعنوان «براهين: جذور النّموذج المُثبت» (في كتاب: Crisi della ragione, ed. A. Gargani (Turin: Einaudi, 1979), pp. 59–106). يمكن تتبع تاريخ هذه المعرفة الاستدلاليّة الطّويل، استنادًا إلى: السّيمياء، واقتفاء الأثر، والدّلائل، والمصادفات الجبريّة التي تُميّز التفّصيل الهامشي، والعناصر المرفوضة، وكل ما يستعصي إدراكه على أفهامنا نتيجة للتعوّد. من الصّواب وضع ستندال في هذه اللوحة، ففي منهجه ذي الشّكل النّقطي يربط التّسامي بما هو متناهي الصّغر -عشق ندبة الجدري الصّغيرة- دون استثناء احتمال أن يكون أشد الآثار غموضًا إشارة إلى أكثر الأقدار إبهارًا.

هل نقول إنّ هذا المنهاج المبرمج الذي كتبه كاتب مجهول الهويّة في أطروحة *عن الحب* هو المنهاج الذي سيتقيّد به بإخلاص كلٌّ من: ستندال كاتب الرّوايات، وهنري برولاد كاتب السّير الذّاتيّة؟ سنجيب بالتأكيد عن الأخير حتمًا، فغايته تخالف غاية الرّوائي تمامًا. تسرد الرّواية (على الأقل بشكلها الرّائج، والأكثر وضوحًا) الحكايات بتخطيط دقيق، حيث تتبع الشّخصيات المُستلهمة مشاعرها بتوافق وإصرار، في حين أنّ ستندال صاحب السّيرة الذاتية يحاول التقاط جوهر حياته، تفرُّد شخصه في حقائق متخبّطة وعديمة الأهميّة ليس لها شكل، أو اتّجاه. الاستمرار في هذا النّوع من الاستكشاف للحياة يقود إلى ما هو مناقض تمامًا لغاية «الرّواية». يبدأ كتاب ***حياة هنري برولارد*** بما يلي:

> *«هل سأملك الشّجاعة لتدوين هذه الاعترافات بأسلوب مفهوم؟ يجب أن أروي، وأكتب «تأمّلات» تتعلق بأحداث هامشيّة، لكن نظرًا لحجمها المجهريّ يجب أنْ أسردها بوضوح. ما مقدار الصّبر الذي ستحتاجه أيها القارئ!»*

الذّاكرة مُجزّأة بطبيعتها، وقورنت عدة مرّات في حياة هنري برولارد بجداريّة مُهشّمة.

«تُشبه دائمًا جداريات كامبوسانتو في پيزا، حيث يمكن للمرء أن يشاهد ذراعًا بوضوح، لكنّ الرأس قد تهاوى بعيدًا. أرى متتالية دقيقة الصّور لكن ليس لها أي سحنة أُخرى باستثناء ما تمثله لي؛ بعبارة أخرى، أبصر الجداريّة من خلال تأثيرها عليّ فقط». نتيجة لذلك، يقول ستندال: «لا توجد أصالة أو حقيقة إلّا في التّفاصيل». سأورِد هنا كلمات جيوڤاني ماكيا في مقال بعنوان «ستندال بين الرّواية والسّيرة الذّاتيّة» خصّصه للهوس بهذه التّفاصيل: (Stendhal tra romanzo e autobiografia, ***Il mito di parigi***)

«جُل فترة وجودنا تنطوي على منظومة من أحداث صغيرة تبدو بلا أهمّيّة، ولكنها تحدّد وتكشف إيقاع الحياة، كالأسرار التّافهة ليوم واحد، التي لا نعير لها بالًا ونحاول في الحقيقة تدميرها... ومن مقدرة ستندال على مشاهدة كل شيء بنظرة بشريّة، من رفضه للاختيار، أو التّصويب، أو التّزييف، جاءتنا أكثر أفكاره النّفسية، و رؤاه الاجتماعيّة دهشةً.» (Il mito di Parigi (Turin: Einaudi, 196)

لكن الاهتمامات الجزئيّة ليست مجرّد ماض؛ إذْ إنّ وجودها في الحاضر قد يُلمح مصادفةً، وقد يكون لها تأثير أكثر بكثير، كذلك الباب الموارب – في إحدى صفحات ***مذكّرات ستندال***– الذي تَجسّس فيه على امرأة تخلع ثيابها على أمل أنْ يلمَح نهدًا أو وركًا. «لن يكون للمرأة المستلقية على سرير تأثيرٌ علي. أمّا مشاهدتها خلسة، فتمنحني أكثر الأحاسيس فتنة؛ لأنّها تكون على سجيّتها في ذلك الموقف، وأنا غير منهمك بدوري، فأستسلم للشّعور».

تتطوّر العمليّة الإبستمولوجيّة (المعرفيّة) غالبًا من أكثر اللحظات خصوصيّة وغموضًا، لا من لحظة الوعي التّام. توجد هنا صلة بالعنوان الذي اختاره رولان بارت لبحثه: « نفشل دائمًا عند الحديث عمّا نحب». يختم ستندال مذكّراته وهو يصف لحظات سعادته؛ وصوله إلى ميلان عام 1811.

شرع في توصيفها وهو على تل جانيكولو عشيّة عيد ميلاده الخمسين، لكن سرعان ما انتقل لسرد طفولته التّعيسة في غرونوبل.

أتساءل الآن إذا كان هذا النّوع من المعرفة ينطبق على الرّوايات أيضًا، بمعنى أنّي أتساءل عن كيفيّة انسجامه مع الصّورة التي نعرفها عن ستندال الرّوائي ذي الطّاقة الحيويّة، الرّاغب في إثبات نفسه. يمكن صياغة السّؤال بطريقة أخرى: أما زال ستندال الذي أذهلني في شبابي موجودًا أم أنّه محض وهم؟ بإمكاني الإجابة عن السؤال الأخير على الفور: أجل، إنّه موجود كما عهدته، ما زال جوليان يتأمّل على صخرته طائر الدّوري في السّماء، متآلفًا مع قوّته وعزلته. ومع ذلك، ألاحظ الآن أنّ تركيز طاقة الاهتمامات هذا يثير اهتمامي بشكل أقل، وأنّي أكثر عزمًا على استكشاف ما يقبع تحتها، بقيّة الصّورة التي لا أستطيع أن أطلق عليها الجزء المَخفي من الجبل الجليدي تحت المحيط، لأنّها ليست مَخفيّة في الواقع، لكنّها تدعم وتجمع الأشياء الأخرى بشكل ما.

تتميّز شخصيات ستندال بخطيّتها، والإرادة المُستمرة، فمَعَ أناها حين مرّت بصراعات داخليّة ممّا نقلنا إلى أقصى نقيض لفكرة الواقع الوجودي الذي حاولت تعريفه على أنّه نقطي، وغير متّصل، وغباري. يغلب على جوليان صراعه بين الخجل والإرادة يجعله –بإلزام قطعي– يأخذ يد مدام دي رينيل في عتمة الحديقة، في تلك الفقرة الاستثنائيّة التي يصف فيها صراعه الدّاخلي، ويتفوّق فيها واقع انجذابه المُتّقد على صرامته المزعومة، وبراءتها المُفترضة. في حين أنّ فابريزيو منيع ضد المعاناة النّفسيّة لدرجة أنّه لم يتأثر مطلقًا بكآبة سجنه، فتحوّلت زنزانته إلى وسيلة تواصل بارعة لا تصدق، أشبع فيها حبّه. أمّا لوسيان فهو مُعجبٌ بذاته، لدرجة أنّ رغبته في التّعافي من السّقوط عن ظهر حصانه، أو من الفهم الخاطئ لعبارة طائشة قالتها مدام دي تشاتسلر، أو من رعونة تقبيل يدها، تحدّد جميع أفعاله المستقبليّة. وبطبيعة الحال، لا يسلك أبطال ستندال مسلكًا خطيًّا بتاتًا؛ نظرًا لكون مشهد أفعالهم بعيدًا كل البعد عن المعارك النّابوليونيّة التي يحلمون بها، وللتّعبير عن طاقاتهم الكامنة لجأوا إلى ارتداء أقنعة تخالف حقيقتهم. ارتدى كلٌّ من جوليان وفابريزيو ثياب الكهنوتيّة،

واتّجها لخدمة الدّين، أجهل مدى مصداقيتهما الدّينيّة؛ فلوسيان قد اشترى الكتاب المقدّس، لكنّه ارتدى قناعيْن: قناع ضابط أورليانيست[7] وقناعًا متعاطفًا مع آل بوربون[8].

إدراكُ الذّات التّام هذا في مُعايَشَة العواطف الشّخصيّة يتّضح أكثر في الشّخصيّات النّسائيّة: مدام دي رينال، وجينا سانسيڤرينا، ومدام تشاستلر، فهنّ أكبر من عشاقِهن سواء في العمر أو المكانة الاجتماعيّة، وأكثر عقلانيّة وعزمًا وخبرة. كما أنّ بمقدورهن القضاء على تردّد الشّباب قبل وقوعهم في شِراكهن. لعلّهن إسقاطات لصورة الأم التي لم يحظ بها ستندال، الأم التي خَلّدها في مذكّرات *هنري برولارد* تلك المرأة الشّابة التي تميل على مهد طفلها، ولعلّهن إسقاطات على نموذج أوّلي تَقفّى آثاره باستمرار في الحوليّات القديمة التي قرأها باعتبارها مراجع؛ كزوجة الأب الشابة تلك، التي وقع في غرامها أمير من آل فارنيز، أوّل أمير سُجن في بُرج. الأمر أشبه بمحاولة أقدم عليها ستندال لإيجاد الرّمزيّة الأسطوريّة في علاقة سانسيڤرينا وفابريزيو.

نضيف إرادة الكاتب على هذا النّزاع بين إرادات الشخصيات الأنثويّة والذّكوريّة؛ غير أنَّ كلّ إرادة مُستقلة عن الأخرى، ويمكنها فقط تقديم الفرص للإرادات الأخرى التي إمّا أنّها ستستغلها أو ترفضها. هناك ملحوظة هامشيّة في مخطوط رواية *لوسيان لوڤان* كُتب فيها: «لن يجلب أفضل كلب صيد إلّا الفريسة التي تظهر في مدى بندقية الصّياد، ولن يُقدِم الكلب على أي خطوة ما لم يُطلق الصّياد النّار، والرّوائي أشبه بكلب يملكه البطل».

بين هذه الآثار التي يتبعها كلٌّ من الكلب والصّياد، نلاحظ تكوّن الشّكل في أكثر أعمال ستندال نضجًا: *لوسيان لوڤان*، يجسّد الحب الذي يشبه درب التّبانة بتفرّد، ومشاعر مُفعمة، وأحاسيس ومواقف تتبع بعضها، وتتداخل، ويلغي أحدها الآخر، حسب المنهاج الموضّح في كتاب *عن الحب*. حدث

7- Orléanist: حزب سياسي طالب بالعرش الفرنسي إبّان تغييرات سياسيّة وقعت في القرن التّاسع عشر. المُترجمة

8- عائلة ملكيّة أوروبيّة حكَمت في فرنسا، وإسبانيا، وإيطاليا. المُترجمة

هذا تحديدًا أثناء حفل راقص سنحت فيه الفرصة للوسيان ومدام دي تشاستلر بالحديث لأوّل مرّة والتّعرف بعضهما إلى بعض. يُؤرّخ الحفل – يبدأ في الفصل 15 وينتهي في الفصل 19– لأحداث صغيرة مُتتاليّة، من خلال الإسهاب في حوار عادي، يليه تصاعدٌ في كلّ من: الحياء، والتّرفع، والتّردد، والحب، والرّيب، والخزي، والتّحقير بين البطلَيْن.

ما يذهلنا في هذه الصّفحات هو الإفراط في سرد التّفاصيل النّفسيّة، وتنوّع المشاعر، وتقلّبات القلوب، وصدى صوت پروست الذي يُرافقنا كأنّه قدر مكتوب على طول هذا الدّرب. وهذا الإفراط يؤكّد على مقدار ما أُنجز هنا من خلال الاقتصاد الشّديد في التّوصيف، وخطيّة العمليّة التي تضمن أنّ انتباهنا مُنصبٌّ دائمًا على عُقدة العَلاقات الأساسيّة في الحبكة.

تصوير ستندال للمجتمع الأرستقراطي في الأقاليم الشّرعية إبّان مَلَكيّة يوليو أشبه بالملاحظة الموضوعيّة لمختص في علم الحيوان، كان شديد التّأثّر بالخصائص الشّكلية (المورفولوجيّة) لأصغر الحيوانات، كما ذُكِر صراحةً تنسب إلى لوسيان في هذه الصّفحات تحديدًا: «عليّ دراستها كما يَدرس المرء التّاريخ الطّبيعي. اعتاد كوڤيير أنْ يقول لنا –في حديقة النّباتات– إنّ دراسة الدّيدان المنهجيّة، والحشرات، وأقبح سلطعونات البحر، ومُلاحظة اختلافاتها ومتشابهاتها بتمعّن، لهو أفضل طريقة لمعالجة النّفس من التّقزز الذي تحدثه».

الأماكن في روايات ستندال –أو أماكن معينة على الأقل– من مثل: غرف الاستقبال والصّالونات، لا تستخدم لتهيئة الجو العام فقط، بل لتحديد المواقف أيضًا. تتحدّد المَشاهد بتحرّكات الشّخصيات، وموقعها حين تُستثار عواطف أو صراعات مُعيّنة في لحظة ما. وبالمقابل، كلّ صراعٍ يتحدّد بمكان وزمان نُشوئه. وبذات الطّريقة يشعر ستندال المؤرّخ لذاته بحاجة غريبة إلى إصلاح الأماكن، لا من خلال وصفها، بل من خلال رسم خرائط دقيقة لها، إضافة إلى إعطاء لمحة موجزة عن الدّيكور، وتحديد موقع كل شخصيّة، ولهذا تكون صفحات ***حياة هنري برولارد*** ثريّةً بالتّفاصيل كأنّها أطلس. مع ماذا يتشابه هذا الهوس الطّبوغرافي؟ هل يتشابه مع تجاهل ذكر الأوصاف الابتدائيّة، لمجرّد تطويرها حسب تلك الملحوظات؟ لا أعتقد

أنّ هذا هو السّبب الوحيد. نظرًا إلى قرب كل حدث من قلب ستندال، فإنّ الخريطة تُثبّت موقع الأحداث، كما تُثبّت القصّة موقع الأحداث في الزّمن.

البيئات الموصوفة في الأحداث خارجيّة أكثر من كونها داخليّة: مشهد جبال الألب في فرانش كونته [الموصوف في رواية] ***الأحمر والأسود***، أو مشهد إقليم بريانزا التي حدّق فيها الأب بلانيز من البُرج في دير پارما، لكن أفضل المشاهد الستنداليّة بالنّسبة لي هي طبيعة مدينة نانسي الجرداء واللاشاعريّة -كما ظهر في الفصل الرّابع من *لوسيان لوڤان*- بكل البؤس النّفعي الملائم لإطلاق الثّورة الصّناعية. مشهَدٌ يُنذر بصراع في إدراك البطل العالق بين الطّبقة الوسطى، وطموحاته الأرستقراطيّة التي غدت مُجرّد طيف. سلبيّة الفارس الشّاب المحايد قابلة لبلورة الأغصان الجميلة فقط إذا استثمرها بنشوة وجوديّة وغراميّة. لا تكمن القوّة الشّعريّة لنظرة ستندال في اندفاعها وابتهاجها، بل تكمن في الإعراض عن عالم غير جاذب كُليًّا، أُجبر على قبوله باعتبار أنّه الواقع الوحيد المتاح، مثل ضواحي نانسي حيث أُرسل لوسيان لقمع إحدى ثورات العمّال الأولى، حين مرّ جنود على أحصنتهم بين شوارعها المقيتة ذات صباح كئيب.

يُوثّق ستندال هذه التّحولات الاجتماعيّة من خلال [مُلاحظة] أدق التّفاصيل في سلوكيّات الأفراد. لماذا تحتل إيطاليا هذه المَنزلة الفريدة من قلبه؟ قرأنا مرارًا في كتاباته أنّ باريس أرض الخيبات؛ على عكس إيطاليا التي اعتبرها أرض العواطف الصّادقة. لكن يجب ألّا ننسى أنّ في جغرافيّة ستندال الرّوحيّة هناك دولة أخرى، إنجلترا ذات الحضارة التي شعر بإغواء متواصل للتّآلف معها.

في كتابه *مذكّرات فاحصٌ لذاته* Souvenirs d'egotisme وردَت فقرة فضّل فيها بشكل قطعي إيطاليا على فرنسا، وذلك بسبب ما نطلق عليه اليوم تأخّر التّنمية، بينما يُجبر نمط المعيشة الإنجليزي العُمّال على العمل ثمانيّة عشر ساعة يوميًا، وهو يعتبر هذا «سُخفًا»:

> *«عبء العمل الجسيم والمُبالغ به على الأجير الإنجليزي هو انتقامنا لمعركة واترلو... الإيطالي الفقير الذي لا تستُره إلّا الأسمال*

البالّية، هو أقرب بكثير إلى السعادة، إذْ إنّ لديه مُتّسعًا من الوقت للحب، ويملك ثمانين إلى مائة يومٍ من كل عام لممارسة الشّعائر الدّينيّة، هذا أمر مثيرٌ للاهتمام لأنّه يملأ قلبه رهبة قليلًا.»

فكرة ستندال هي وجود إيقاع مُحدّد للحياة التي فيها حيّز لأشياء كثيرة؛ هدر الوقت على وجه الخصوص. نقطة البداية بالنّسبة له هي رفضه لضيق الأفق الرّيفي؛ غضبه من والده وغرينوبل. إنّها تستهدف المدينة الكبيرة؛ يجد ستندال أنّ ميلان مدينة عظيمة، تجمع بين جاذبيّة الحكم الأرستقراطي الحصيفة، ونزعته النّابليونيّة أيّام شبابه، رغم عدم استحسانه لكثير من جوانب ميلان كالفقر والدّين.

لندن مدينة نموذجيّة هي الأخرى، لكنّ نواحيها الأنوفة يدفع ثمنها من خلال الثّورة الصّناعيّة القاسية. في جغرافيّة ستندال الدّاخليّة، تتوسّط باريس بتساوٍ كُلًّا من لندن وميلان؛ يحكمها الرُّهبان وقانون المنفعة على حد سواء، من هنا جاء نأيه المستمر عنها. (مَهْرَبُه الجغرافي يجب ضم ألمانيا إليه، بما أنّه وجد فيه الاسم المُستعار الذي كتبه على رواياته: ستندال. فاقت جديّة هذا الاسم الكثير من الأسماء المستعارة التي استخدمها. لكنْ يجب أنْ ألفت انتباهكم إلى أنّ ألمانيا تُجسّد حنينه لصراع نابليون الملحمي، ذكرى مالت إلى الاضمحلال).

كتابه *مذكّرات فاحص لذاته*، عبارة عن توثيق للوقت الذي أمضاه في باريس، بين ميلان ولندن، وهو المتن الذي تتكثّف بين سطوره خريطة عالم ستندال. يمكن تعريفه على أنّه أفضل رواياته إخفاقًا؛ لعلّها فشلت بسبب افتقارها إلى نموذج أدبي يضمن كونها رواية، لكن فقط من خلال هذا الشكل المفقود تطوّرت قصّة عن الفقد والفرص المهدورة. المحور المُهيمن في *ذكريات أناني* هو غياب ستندال عن ميلان التي هجرها بعد علاقة غراميّة شهيرة وتعيسة. في باريس التي اعتَبرها مكانًا للغياب، ينتهي كل بفوضى؛ فوضى نفسيّة مع العاهرات، وفوضى ذهنيّة في علاقاته مع المجتمع والتّبادلات الثّقافيّة (على سبيل المثال، في اجتماعاته مع أكثر فيلسوف أعجب به: ديستو دو تراسي). يذكر ستندال بعدها رحلته إلى لندن

التي تصاعد فيها فشله في حكاية استثنائيّة لنِزال لم يتم في اللحظة المناسبة، فبحث بعدها عن القبطان الإنجليزي المتعجرف في حانات المرفأ ليستكمل النِّزال دون جدوى.

لا توجد إلّا واحة واحدة تمنح سعادة استثنائيّة واحدة في حكاية النّوائب هذه؛ منزل العاهرات الثّلاث في إحدى أفقر ضواحي لندن، الذي تبيّن أنّه ليس فخًّا مشؤومًا كما توقّع، بل عبارة عن مساحة صغيرة الحجم، وأنيقة كمنزل دمى، تقطنه شابّات فقيرات يرحّبن بالسّائحين الفرنسيين الثّلاثة المزعجين بأناقة، ووقار، وتقدير. نجد صورة السّعادة هنا أخيرًا، سعادة بسيطة وهشّة، وبعيدة كل البعد عن طموحات ذلك الفاحص لذاته!

هل نستنتج ممّا سبق أنّ ستندال الحقيقي هو ستندال سلبي، كاتبٌ يُستدل عليه في خيباته، ومصائبه، وهزائمه؟ لا، فالقيمة التي يرغب ستندال في تحقيقها ذات قلق وجودي نابع من قياس المرء للطبيعة الخاصة به (وحدودها)، إضافة إلى قياس الطبيعة المحددة لبيئته وحدودها. وتحديدًا لأنّ الإنتروبيا[9]، تهيمن على الوجود، من خلال التّحلل إلى لحظات وتدفّقات كجسيمات عديمة الّشكل، وغير مترابطة. إنّه يهدف إلى تحقيق الفرد لذاته وفق مبدأ الحفاظ على الطّاقة، أو إعادة الإنتاج الثّابت لشحنات الطّاقة. كلّما زادت الحتمية، زاد اقترابه من فهم الإنتروبيا التي ستنتصر في نهاية المطاف، وسيُصبح الكون ومجراته، ذراتٍ تدور في الفراغ.

[1980]

9- مصطلح يُستخدم في الميكانيكا، والاقتصاد، والمعلومات، ويعني هنا حالة تغير متزايد فرص إعادتها لصورتها الأولى ضعيفة أو مستحيلة. المُترجمة

المُرشِد لقُرّاء *دير پارما* الجُدد[1]

كم قارئًا جديدًا سينجذب إلى *دير پارما* لكاتبها ستندال بسبب الفيلم الجديد المقتبس من الرّواية، الذي سيعُرض على شاشة التّلفاز قريبًا؟ قد يكون عددهم قليلًا مقارنةً بإجمالي عدد مشاهدي التّلفاز، أو كثيرًا حسب إحصاءات عدد الكتب التي يقرأها الإيطاليّون. لكن يستحيل أنْ يزوّدنا أي إحصاء عن عدد الشّباب الذين سيعشقونها من أوّل نظرة، وسيقتنعون فجأة أنّها أفضل رواية كُتبت على الإطلاق، وستصبح معيارًا نموذجيًّا يقارنون به جميع الرّوايات التي سيقرؤونها لاحقًا في حيواتهم. (أتكلّم عن الفصول التّمهيديّة تحديدًا التي كلّما تعمّقت فيها، آمنت بأنها رواية، أو مجموعة روايات إحداها تختلف عن الأخرى، وجميعها سيُغيّر اندماجك في الحبكة. لكنّ تأثير الفصل الأوّل عليك سيستمر).

هذا ما حدث لأبناء جيلي وللكثيرين في أجيال مختلفة ممن قرأوا العمل في المائة عام الأخيرة. (صدرت الرّواية عام 1839، لكن عليك إقصاء أربعين عامًا انتظرتها الرّواية حتى تفهم كتابات ستندال، وهي فترة زمنيّة كان قد تنبّأ بها بدقة استثنائيّة[2] رغم أنّ هذه الرّواية حقّقت نجاحًا فوريًّا، قد يعود سببُه إلى مقالٍ طويلٍ كتبه بلزاك في 72 صفحة!)

نجهل ما إذا كانت هذه المُعجزة ستتكرّر من جديد، ونجهل كم ستلبث؛ سَبب إعجابنا بكتابٍ ما (أي، قوّته المُغوية، أمر يختلف عن قُوّته المُطلقة) وهذا يعود إلى عناصر كثيرة لا يمكن تخمينها (هذا على افتراض أنّ لعبارة

1- نُشرت هذه المقالة بعنوان «دير پارما» في صحيفة *لا ريپوبليكا*، بتاريخ 8 سبتمبر 1982 .

2- قال ستندال في مذكراته: «سأصبح مشهورًا نحو عام 1880». المُترجمة

ما قوّة مطلقة). ولو أنّي فتحتُ رواية *دير بارما* مرة أخرى اليوم -كما فعلت في مناسبات عديدة أعدتُ فيها قراءة الكتاب في مختلف فترات [حياتي] التي تغيّرت فيها الذّائقة والأهواء- فإنّ موسيقاها المتسارعة والحيويّة[3]، ستأسرني من جديد؛ صفحاتها التّمهيديّة التي وقعت أحداثها في ميلان النّابليونيّة تستعرض التّاريخ بدوي مدافِعِه وإيقاع حياة الأفراد، معًا وعلى ذات الوتيرة. محيط المغامرة الخالصة الذي اقتحمه (فابريزيو) ذو السّتين عامًا بتجوُّلِه في أرض معركة واترلو الرّطبة بين عربات المؤن الغذائيّة والخيول الهاربة، يُعتبر نمطًا أوّليًّا من المغامرة الرّوائيّة، مليئًا بمقدار دقيق من الاحتراز والخطر، لا يخلو من جرعة قويّة من الشّجاعة الأدبيّة. الجثث ذات الأعين المفتوحة، والأذرع الممتدّة هي أوّل جثث حقيقيّة استخدمها أدب الحروب لتوضيح ماهيّة الحرب. محيط العشق الأنثوي المُنساب من صفحات الرّواية الأولى، ممتلئ بمخاوف اتّقائيّة، ودسائس الحسد، تكشف عن موضوع الرّواية الحقيقي الذي سيُلازم فابريزيو حتّى نهايتها (محيط ظالم على المدى البعيد).

هل أعود لقراءة رواية *دير بارما* من آن لآخر بسبب انتمائي لجيل أمضى شبابه في حروب وثورات سياسيّة؟ تطغى على ذكرياتي الخاصّة -هي أقل حريّة وسكينة بكثير- نزاعات الرّواية وصوتها الحاد، لا موسيقاها الفاتنة. قد يكون العكس صحيحًا؛ اعتبرنا أنفسنا أبناء فترة زمنيّة مُحدّدة، فأسقطنا المغامرات الستنداليّة على تجاربنا رغبةً في تغيير تجاربنا، كما فعل دون كيخوته.

ذكرتُ آنفًا، أنّ *دير بارما* تضم حبكات كثيرة مُختلفة، بيْدَ أنّ اهتمامي منصبٌّ على بدايتها. تبدأ الرّواية بتأريخ للمجتمع وأحداثه، ومغامرة تصوّر حياة المتشردين. ندخل بعدها إلى قلبها، أيْ إلى عالم البلاط الصّغير للأمير إرنستو الرّابع (هذا النّموذج المُختلق من پارما يتآلف تاريخيًّا مع مدينة مودينا الإيطاليّة، كما يؤكّد أحد سُكّان مودينا: أنطونيو دِلفيني[4]. وبالمقابل،

3- شبّه كالڤينو موسيقى السّرد الدّاخلية بنوعٍ موسيقي يُدعى Allegro con brio، وهي موسيقى متسارعة كالتي في سيمفونيّة بيتهوفن الخامسة. المُترجمة

4- Antonio Delfini: 1907-1963، شاعر وكاتب وصحفي من مودينا الإيطاليّة. المُترجمة

فإنّ سكان پارما مثل: جينو مانياني قد أسعدهم هذا الأمر، واعتبروها أسطورتهم المهيبة).

تصبحُ الرّواية عندئذٍ مسرحًا، حيّزًا مُغلقًا، رقعة شطرنج يلعبها عددٌ محدودٌ من اللّاعبين، مكانًا رماديّ اللون وثابتًا تتطوّر فيه سلسلة كاملة من الأحاسيس غير المتجانسة: الكونت موسكا، يملك نفوذًا ويذوب عشقًا في جينا سينسيفرينا. أمّا سينسيفرينا، فتملك الكثير لكنّها لا تحب إلّا ابن أخيها فابريزيو. لكنّ فابريزيو أناني ويُفضّل ذاته على الآخرين، ويستمتع بمغامرات قليلة وطائشة كأنّها عروض جانبيّة [في هذه المسرحيّة]، وفي نهاية المطاف يحوّل كل القوى المنجذبة إليه، والمحيطة به إلى شغف عقيم بكليليا الملاك الحالم.

يحدث كل ما سبق في عالم المكائد السّياسيّة في البلاط، بين أمير استبد به الرّعب لشنق وطنيين، و«وزير العدل» راسّي الذي يُعتبر (ربما أوّل شخصيّة في رواية) تجسيدًا للضّحالة البيروقراطيّة التي يشوبها التّرهيب. ويكمن الصّراع هنا -متماشيًّا مع مقاصد ستندال- بين: صورة أوروبا الرّجوعيّة المَترنيشيّة[5]، والحقيقة المُطلقة لكل تلك العواطف التي ليس لها حدود، وآخر مَعْقِل لفيض مثاليّات النّبلاء في زمنٍ اندَثَر.

جوهر الرّواية الميلودرامي يشبه الأوبرا، (والأوبرا هي الوسيط الأول الذي استخدمه ستندال المجنون بالموسيقى ليفهم إيطاليا) لكنّ وَسَط **دير پارما** ليس مأساويًّا (لحسن الحظ)، بل (كما اكتشف پول ڤاليري) أشبه بأوبريت. هذا الحكم الكئيب جدير بالازدراء، ومتذبذب، وأخرق (الأسوأ قد وقع في مودينا) والعواطف مُحتدمة لكنّها تعمل وفق آليّة بسيطة جدًّا. (شخصية واحدة فقط -الكونت موسكا- مُعقّدة نفسيًّا، شخصية ذات عزيمة لكنّها كئيبة، أنانيّة تنزع للعَدَميّة أيضًا).

ولا ينتهي عنصر «رواية بلاط» هنا. تحوير أحداث عصر النّهضة التي

5- نسبة إلى الأمير (كليمنس ڤينتزل نيپوموك لوثار ڤون مترنيخ)، وزير خارجيّة النّمسا الذي قاوم الحركات التّحرّرية، وترأس مؤتمر ڤيينا الذي عُقِد لإعادة رسم خارطة أوروبا بعد سقوط بونابارت. المُترجمة

بحث عنها ستندال في المكتبات ليستقي منها قصصه أطلق عليها اسم ***حوليّات إيطاليّة***، يتداخل مع تغيير إيطاليا في عهد الإصلاح إبّان حُكم البوربون. تتعلّق إحدى الحبكات بحياة أليسّاندرو فارنيسهِ الذي أحاطته عمّته -امرأة نبيلة شجاعة وماكرة- بالرّعاية والحب. تمتّع أليسّاندرو بوظيفة كَنَسيّة جليلة علي الرّغم من مغامرات شبابه الفاجرة (كما قتل خصمًا، فسجن على إثر ذلك في قلعة القدّيس أنجلو) قبل أنْ يُتوّج ويُصبح البابا پول الثّالث. ما علاقة تاريخ روما الدّامي بيْن القرنيْن الخامس عشَر والسّادس عشَر بحكاية فابريزيو في مجتمع غارق في النّفاق والورع الوجداني في آن واحد؟ لا علاقة البتّة، ومع ذلك، نجد أنّ مشروع ستندال الرّوائي قد بدأ من هناك، من نقل حياة آل فارنيسهِ إلى الزّمن الرّاهن، باسم الاستمراريّة الإيطاليّة ذات الطّاقة الجوهريّة، والتّلقائيّة الشّديدة التي آمن بها إيمانًا خالصًا (لاحَظَ في الإيطاليين تفاصيل أخرى: الرّيب، والقلق، والحذر).

أيًّا كان سنَد هذا الخاطر، نلاحظ أنّ في افتتاحيّة الرّواية دافعًا مستقلًّا بذاته يسهل استمراره بفعل قوّته المتدفّقة، متجاهلًا أحداث عصر النّهضة. يتذكّر ستندال هذا الدّافع بين الفينة والأخرى، فيستذكر فارنيسهِ كأنّه مثله الأعلى. أكثر تبعات هذا المصدر تناقضًا نجدهُ في لحظة نزع فابريزيو لثياب العسكريّة النّابليونيّة، وانضمامه للدّير مباشرة وحنث الأيمان. أمّا في بقيّة الرّواية، فعلينا تخيّله مرتديًا ثياب أسقف، وهي فكرة غير مُحبّبة له ولنا، لأنّنا نحتاج إلى بذل جهد جهيد للتّوفيق بين الصّورتيْن، التزامه الكنسي لم يرتبط بروحه، بل بمظهره الخارجي فقط.

قرّر بطل ستندالي آخر قبل بضع سنوات -شابٌ آخر مُتعطّش للمجد النّابليوني- ارتداء طيلسان الكهنوتيّة وهو يحسب أنّ عهد الإصلاح قد احتكر الوظيفة العسكريّة لأبناء النّبلاء. لكنّ محور رواية ***الأحمر والأسود***، هو مكافحة جوليان سوريل للاستجداء، موقفٌ كانت له تبعات أكثر جديّة وتراجيديّة بالنّسبة لجوليان من فابريزيو دل دونغو. فابريزيو ليس جوليان نظرًا لافتقاره إلى التّعقيد النّفسي، وليس أليسّاندرو فارنيزي الذي أصبح بابا، وبطل قصّة رمزي لحكاية يمكن اعتبارها تنديدًا بتدخل القساوسة السّافر، وبمنزلة أسطورة تنويريّة عن العتق. فمن هو فابريزيو؟ بغض النّظر عن الثّياب

التي يرتديها والأحداث التي يتورّط فيها، نراه يحاول قراءة طالعه، وهو مسلكٌ تعلّمه الأب – الفلكي بلانيس، مُعلّمه الحقيقي. تساءل عن الماضي والمستقبل (هل كُتِب في طالعه المشاركة في معركة واترلو؟)، لكنّ جُلّ واقعه يكمن في الزّمن الحاضر الذي يعيشه لحظة تلو الأُخرى.

وكما هو الحال مع فابريزيو، تتخطّى رواية *دير پارما* تناقضات تكوينها المركّب بفضل الحركة المستمرّة. حين سُجن فابريزيو، فَتَحت رواية جديدة مصراعيْها داخل الرّواية؛ رواية عن السجن، والبرج وعشق كليليا، وهو أمر مختلف كُليًّا عن بقية الكتاب، وتعريفه أكثر صعوبة.

لا توجد حالة بشرية أشدُّ وجعًا من حالة المسجون، لكن ستندال لا ينصاع للوجع حتّى يُجسّد عزلة فابريزيو في زنزانة داخل البرج (بعد اعتقاله في ظروف غامضة وتعيسة) أفكاره متفائلة دائمًا، وتفيض أملًا: «كيف؟ أنا الذي خشيت السّجن، أصبحتُ داخله، ولست حزينًا!». لستُ حزينًا! لا يُعبّر أيّما شخص عن أساه بابتهاج ونشاط.

برج فارنيزي هذا، لم يكن موجودًا على أرض الواقع في پارما أو مودينا، له شكل دقيق: يتكوّن من بُرجيْن، برج رفيع يعلو برجًا أعرَض (يُقابله منزل مبني على مصطبة بارزة، على سطحه قفص طيور ضخم، حيث تظهر الشّابة كليليا). هذا أحد الأماكن السّاحرة في الرّواية حيث ذكّر [پييترو پاولو] ترومپيو[6] في بعض النّواحي [بالأديب لودوڤيكو] أريوستو، وفي نواحٍ أخرى [بالشّاعر توركواتو] تاسّو). لا شكّ أنّه رمزٌ؛ لدرجة أنّ المرء –كما يحدث مع جميع الرّموز الحقيقيّة– يعجز عن تحديد ما يرمز إليه. قد يُشير إلى عزلة المرء في ذاته، وقد يُشير إلى ما هو أعمق: التّحرّر من الذّات، والتّواصل العاشق؛ ففابريزيو لم يكن شديد التّكلف ومهذارًا، كما حدث عند استخدام أنظمة التّلغراف اللّاسلكي الشّديدة التعقيد والمستبعدة، التي مكّنته من التّواصل من زنزانته مع كليليا وعمّته جينا الماكرة.

البرج هو المكان الذي أزهر فيه الحب الأوّل في قلب فابريزيو، شغفه

6- Pietro Paolo Trompeo: 1886–1958. بروفيسور وعميد سابق لقسم الدّراسات الفرنسيّة في جامعة روما. عُرف عنه تأثّره بكتابات ستندال. المُترجمة

بكليليا الصعبة المنال، وابنة سجّانه، وهو كذلك قفص حب سانسيفرينا الذي سلب منه حريّته. سُجن في هذا البرج (الفصل 18) شاب فارنيزي من قبل، لأنّه عشق زوجة أبيه؛ جوهر روايات ستندال الأسطوري هو: الـ«الزواج من ذات الطبقة» أو عشق نساء من طبقة أعلى، أو أكبر سنًّا (جوليان ومدام رينال، لوسيان ومدام دو تشاستلر، فابريزيو وجينا سانسيفرينا).

ويرمز البرج إلى الارتفاع أيضًا؛ المقدرة على مشاهدة المدى البعيد. ذلك المشهد المذهل الذي حدّق فيه فابريزيو من علو، وضمّ جبال الألب بأكملها، من نيس إلى تريفيسو، ومجرى نهر پو بأكمله من مونڤيسو إلى فيرّارا. لكن هذا ليس كل شيء؛ فالبرج قد مكّن فابريزيو من التّمعن في حياته الخاصّة أيضًا، وحيوات الآخرين، وشبكة العلاقات المتشابكة المكوّنة للقدر أيضًا.

ومثلما أمكن مشاهدة الشّمال الإيطالي كلّه من داخل البرج، نرى من قمّة هذه الرّواية المكتوبة عام 1839 مستقبل إيطاليا التّاريخي؛ أمير پارما (رانوكيو إرنستو) الرّابع متجبّرٌ مستبدٌّ، لكنّ كارلو ألبيرتو[7] يرى في ذات الوقت مستقبَل حركة النّهضة، فتجدّد أمله بأنْ يُصبح ملك إيطاليا الدّستوري يومًا ما.

القراءة التّاريخيّة والسّياسيّة لرواية *دير پارما* سهلة دائمًا وضروريّة - انطلاقًا من تعريف بلزاك (الذي قال إنّ رواية دير پارما هي *الأمير* لمَكياڤيلّي جديد!). كما أنّها سهلة وأساسيّة لإثبات أنّ محاولة ستندال لتبجيل قيم التّحرّر والتّقدم التي قضى عهد الإصلاح عليها، سطحيّة إلى أقصى درجة. لكنّ خفّة ستندال هذه، تُعلّمنا درسًا تاريخيًّا وسياسيًّا بعدم الاستهانة بأي طرف، خاصّة عندما أظهر لنا أنّ اليَعاقبة أو موالي بونابرت السّابقين قد أصبحوا (أو ظلّوا) أعضاء طموحين وذوي سلطة في تنظيم شرعي. كثير من المواقف، والأفعال الخطيرة التي تم تبنيها، وأمْلَتها قناعات راسخة قد يتبيّن أنّ أساسها هش، وهذا ما شاهدناه مرارًا وتكرارًا، في ميلان ذلك الزّمان وأماكن أخرى، لكنّ جمال *دير پارما* يكمن في ملاحظتها لهذا الأمر دون جُرسة، كأنّه أمر لا يُقال.

7- Carlo Alberto: ملك سردينيا 1831-1849 يرتبط اسمه بأول دستور إيطالي، وأوّل حرب إيطاليّة لنيل الاستقلال. المُترجمة

دير بارما رواية «إيطاليّة» عظيمة بسبب تناولها للسّياسة على أنّها إعادة تكييف مدروس، وإعادة توزيع للأدوار: هناك أمير أقلقه تأسيس قوى مستقبليّة متوازنة مع اليَعاقبة، يترأسها هو، أثناء مُحاكمته لليعاقبة. وهناك الكونت موسكا، الذي كان ضابطًا في جيش نابليون ثمّ أصبح وزيرًا يمينيًّا ورئيس الحزب الأعلى (لكنّه على أتم الاستعداد لتشجيع عصبة من اليساريين ليدّعي التّوسّط)، دون أن يتأثّر بشكل شخصي.

ومع تعمّقنا في الرّواية، نلاحظ أنّ الصّورة الستندالية الأخرى عن إيطاليا تتراجع القهقرى؛ أي تصويرها على أنّها ذات مشاعر فيّاضة وعفويّة، ومرتع السّعادة الذي فتح ذراعيه للضابط الفرنسي الشّاب بمُجرّد وصوله إلى ميلان. حين أوشك على توصيف لحظة سعادته تلك في *حياة هنري برولارد*، قَطَع حبل أفكاره بالكلمات التّالية: «أي محاولة للحديث عن المحبوب مآلها الفشل دومًا».

أوحت الجملة الأخيرة لرولان بارت بآخر موضوع مقال كتبه، الذي كان سيقرأُه في مؤتمر عن ستندال في ميلان عام 1980 (لكنّه لقي مصرعه في حادث سيّارة قبل إتمامه). في الصّفحات التي أكملها، لاحظ بارت عجز ستندال عن وصف سعادته في إيطاليا وهو شاب، في الأعمال التي وثّق فيها سيرته الذّاتية.

> *«وبعد مرور عشرين عامًا، فيما يُشبه فوات الأوان المكوّن لمنطق الحب المِعوج، كتب ستندال صفحات باهرة عن إيطاليا أوقَدَت في القارئ الذي فيّ (لستُ متأكدًا من كوني الوحيد) ذلك الانتشاء، والبهاء المذكورَيْن في مذكّراته الشّخصيّة، وعجَز عن التّعبير عنها. هناك توفيق عجيب بين كميّة الجذل والحبور اللذين عمّا ميلان مع وصول الفرنسيين، وابتهاجنا بالقراءة؛ يتقاطع تأثير السّرد مع تأثير المعلول أخيرًا.»*

[1982]

المدينة من شخوص روايات بلزاك[1]

تحويل مدينة إلى رواية، وتقديم أحيائِها وشوارعها على أنّها شخصيّات، إحداها مختلفة عن الأخرى تمامًا، وخَلْق شخصيّات بشريّة وأحداث كما لو كانت عفويّة بين أرصفة هذا الشارع أو ذاك، أو كعناصر تستدعي تباينًا دراميًّا مع شوارع تقود إلى سلسلة تغيّرات عنيفة ومفاجئة؛ لضمان أنّ البطل الحقيقي في كل دقيقة مُتغيّرة هو مدينة حيّة، واستمراريّتها البيولوجيّة والوحش هو باريس، هذا هو المشروع الذي شعر بلزاك باندفاع لإنجازه حين شرع في كتابة مشروعه الموسوعي *فراغوس*.

ومع ذلك، نجد أنّ بلزاك قد بدأ الكتابة بفكرة مختلفة تمامًا في رأسه، أي القوّة التي تمارسها شخصيّات غامضة عبر شبكة لامرئيّة من المجتمعات السّريّة. إضافة إلى هذا، كان لديه مصدران للإلهام، أراد مزجهما في رواية واحدة: مجتمعات سريّة، وجبروت شخص غامض في أطراف المجتمع. الأساطير التي قُدّر لها أن تجمع بين الانتشار والرّقي لقرنٍ كامل من الزّمان مصدرها بلزاك. الرجل الخارق الذي ينتقم من مجتمع حظره من خلال التحول إلى خالق مراوغ سيكثر ذكره في كتاب *الكوميديا الإنسانية* في هيئات ڤوتران المتغيرة، ثمّ سيتجسّد في كل كونتات رواية *الكونت دي مونت كريستو*، و*شبح الأوبرا* وربما حتّى في *ثلاثية الغَراب* التي انتشرت لاحقًا. ستُصبح المؤامرة المعتمة التي تنشر مَجسّاتها في كل مكان هوسًا يتوسّط الجِد والمزاح عند أغلب الرّوائيين الإنجليز العِظام مع مطلع القرن التّاسع عشر، وستظهر مجدّدا عند إنتاج مغامرات عنيفة ومثيرة في عصرنا هذا.

1- نُشر هذا المقال في تمهيد رواية *فيراغوس*، الصّادرة عن دار ايناودي، عام.1973

مازلنا في خضم موجة الرّوايات البايرونيّة العاطفيّة مع *فراغوس*. في توطئة ثلاثيّة *تاريخ الثّلاثة عشر* المنشورة في عدد شهر مارس من عام 1833، من مجلّة *ريفُو دو باريس* (مجلة أسبوعيّة نصّ تعاقد بلزاك معها على أن يكتب أربعين صفحة شهريًّا، مع تذمّر النّاشر المُستمر بسبب تأخر تسليم المخطوطات إضافة إلى عدد التّنقيحات المهول أثناء مرحلة المراجعة) يعد بلزاك بالكشف عن أسرار ثلاثة عشر خارجًا عن القانون تربطهم معاهدة سريّة بمساعدة بعضهم بعضًا مما يجعلهم لامرئيين، ويُعلن عن عنوان الفصل الأول: *فراغوس، رئيس المفترسين* (تشير كلمة Dévorants تقليديًا إلى أعضاء جماعة -«رفاق الواجب»- لكن بلزاك قد لعب حتمًا باشتقاقها وتاريخها واستخلص كلمة تفوقها شرًا «المُلتهم»، ويريدنا أن نظن أنهم المُلتهمون).

يرجع تمهيد الثّلاثيّة إلى عام 1831، لكن بلزاك لم يبدأ كتابة هذا المُنجز الأدبي إلّا في فبراير 1833، ولم يتمكن من تسليم الفصل الأول في أوانه بعد العدد الذي نُشرت فيه المُقدّمة، ولهذا، نَشَرت المجلّة بعد أسبوعين فقط الفصليْن معًا، أما الفصل الثّالث فقد تسبب في تأخير العدد التّالي، وصدر العدد الرّابع والخاتمة في ملحقٍ خاصٍ صدر في شهر أبريل.

لكنّ الرّواية المنشورة اختلفت اختلافًا جذريًّا عمّا ورد في المقدمة؛ ما عاد الكاتب مهتمًا بمشروعه الأساسي، وأصبح أكثر تركيزًا على أمرٍ آخر مال إليه، ممّا جعله يُفرغ مشاعره على الأوراق بدل ملئها بما يتماشى مع أهداف المجلّة، وهذا ما أجبره على ملء المُسوّدات بالتّصويبات والإضافات، ممّا شكّل عبئًا على مرحلة الإخراج النّهائي للطّباعة. الحبكة التي استخدمها سلبت القرّاء ألبابهم لغموضها المذهل والأحداث المُفاجئة، وشخصيّة فراغوس الغامضة، المستوحى اسمه من ملحمة *أورلاندو الغاضب* تلعب دورًا محوريًّا، لكنّ مغامراته التي سببها قواه الخفيّة، وسوء سمعته العلنيّة هما في الماضي، ولا يسمح لنا بلزاك إلّا بملاحظة سقوط البطل. أمّا فيما يخص الثّلاثة عشر، أو بالأحرى الأعضاء الاثني عشر المُتبقّين، فعلى ما يبدو أنّ بلزاك قد نسيهم، فظهروا من بعيد فقط، بدورٍ ثانويّ، في تجمّع في جنازة.

شغل ذهن بلزاك آنذاك كتابة ملحمة طبوغرافيّة عن باريس، مُتتبعًا حدسه

بأنّ عليه أولًا إكساب المدينة لغة، وأيديولوجيّة -كما تشترطها كل فكرة، وكلمة، وإيماءة- هما السّبيل «ليرسّخ مظهرها أفكارًا مُحدّدة فينا، لا نقوى على مقاومتها»، كأنّ المدينة حيوان قشري هائل الحجم وقاطنوه مُجرّد أطراف تُسَيّره. نشر بلزاك لأعوام قصصًا عن الحياة المدنيّة، وتصوّراته عن شخصيّاتها النّموذجيّة؛ وراودته الآن فكرة تنظيم هذه المادة فيما يشبه موسوعةً باريسيّة فيها مساحة لمقالات قصيرة عن ملاحقة النّساء في الشّوارع، ولقسم الرّسم (يليق بدومبير) والمَشّائين تحت المطر، وتصنيف المُشرّدين، وفيها ذكر للعاهرات، وتوثيق للهجات الطّبقات المُختلفة (حين تفقد حوارات بلزاك تأثيرها البلاغي المعتاد، فإنّها تتمكّن من محاكاة العبارات الأكثر شيوعًا وحداثة، وحتّى أصوات النّاس، على سبيل المثال: ادّعاء البائع في الشّارع أنّ ريش طائر أبي سُعن يمنح تصفيفات شعور النّساء «لمسة رقيقة، ورومانسيّة ومواكبة للدّرجة». معالجة المشاهد الخارجيّة توافق معالجة المشاهد الدّاخليّة، سواء أكانت حقيرة أم رفيعة، مثل وصف: تأثير دقيق مدروس لمزهريّة فيها أزهار المَنثور عند نافذة كوخ غروجيت، ووصف مقبرة بيير لاشيز والتّعقيدات البيروقراطيّة المرتبطة بجنازات تتحرّك في الموقع، كأنّ الرّواية التي افتتحت بتصوير لباريس على أنّها كائن حي تختتم بباريس الموتى.

رواية بلزاك ***تاريخ الثّلاثة عشر*** أصبحت أطلسًا لباريس. بعد ***فراغوس***، كتب بلزاك (عناده لم يسمح له بترك مشروعه الكتابي بلا اكتمال) لناشرَيْن مختلفَين (كان قد تشاجر مع القائمين على مجلة ***ريڤو دو باريس***) قصّتَيْن إضافيّتَيْن لاستكمال الثّلاثيّة. روايتان تختلفان عن ***فراغوس***، كما تختلفان بعضهما عن بعض، غير أنّهما تشتركان -بغضّ النّظر عن انتماء شخصيّاتهما إلى تنظيم سري (تفصيل هامشي للغاية بالنّسبة للحبكة)- وجود استطرادات طويلة أضاف مدخلَيْن آخرَيْن لموسوعته الباريسيّة: القصّة الأولى هي ***الدّوقة دي لانجه*** (رواية رومانسيّة استلهمها من واقع تجربة شخصيّة) ويقدّم فيها دراسة سوسيولوجيّة لأرستقراطيّة فوبورغ سان جيرمان؛ أمّا القصّة الثّانية فهي ***الفتاة ذات العينَيْن الذّهبيّتَيْن*** (وهي أهم بكثير: من أهم نصوص الأدب الفرنسي الذي بدأ بكتابات دو ساد ويستمر إلى يومنا هذا، لنقل إلى [جورج]

باتاي، و[بيير] كولوسكي) تبدأ كأنّ باريس متحف أنثروبولوجي مخصّص للباريسيين، ويتفرّع لطبقات اجتماعيّة.

كم الاستطرادات في *فراغوس* الذي يفوق الرّوايتيْن الأخريَيْن في الثّلاثيّة، لا يعني أنّ بلزاك يستعرض قوّته على الكتابة؛ رغم انغماسه الشّديد في مأساة الزّوجيْن (ديمارتيس) النّفسيّة الحميمة. اهتمامنا أقل بحالهما المأساوي، بحكم عاداتنا القرائيّة التي ستتيح لنا مشاهدة الغيوم الرّائعة عند ارتفاع مُعيّن، وستعيقنا عن الحركة العقلانيّة والمقارنة. ظلال الشّك لن تؤثر على الثّقة بيْن الزّوجين من الخارج، بل ستصيبها بالصّدأ من الدّاخل، أحداث هذه العمليّة لم تُسرد بمفردات مبتذلة. ينبغي ألّا ننسى أنّ الفقرات التي تبدو لنا مجرّد مِرانٍ على جزالةٍ مألوفة -كرسالة (كليمنس) الأخيرة إلى زوجها- هي أكثر الفقرات التي يعتز بها بلزاك، كما أسَرَّ لمدام هانسكا في رسالة.

أمّا المأساة النّفسية الأخرى؛ المُتعلّقة بحب الأب المفرط لابنته، فهي أقلّ إقناعًا، رغم أنّه يمكن اعتبارها النّسخة الأولى من ***الأب غوريو*** (الأب هو الأنانيّة، الابنة هي من تبذل الغالي والنّفيس). تمكّن ديكنز من تطوير حبكة مختلفة تمامًا عن عودة المُدان في رائعته ***آمال عظيمة***.

لكن فور ملاحظة أنّ الأهميّة الممنوحة لعلم النّفس تساهم أيضًا في ترحيل حبكة المغامرة إلى مستوى ثانوي، سنفهم كيف تساهم الحبكة الثّانية في متعتنا نحن القرّاء؛ التّشويق ينجح، وإنْ انتقل الثّقل العاطفي للقصّة من شخصيّة إلى أخرى؛ إيقاع الأحداث يؤثّر فينا، حتّى لو تأرجحت أحداث كثيرة في الحبكة بين انعدام كلّ من العقلانيّة والدّقة. زيارات مدام (جول) الغامضة للشارع المعروف بسمعته السّيئة هي أوّل لغزٍ في جريمة القتل تواجه المحقّق الهاوي في بداية الرّواية، رغم أن الحل قد اكتُشف بسرعة كبيرة، وكان في غاية البساطة.

قوة العمل الكُليّة يدعمها ويُعزّزها ارتكازها على أسطورة العاصمة، مدينة كل شخصيّاتها لها وجه مُميّز، كوجوه لوحات [جان-أوغست-دومينيك] إنغريس. زمن جمعٍ غفيرٍ من الأشخاص المجهولين لم يبدأ بعد؛ سيظهر بعد وقت قصير، عشرون عامًا تفصل بين مدينة بلزاك الرّوائيّة، ومدينة بودلير

الشّعريّة. وللوصول إلى تعريف لهذا التّحول، سأورد اقتباسيْن كتبهما قارئان بعد قرن كامل، شخصان جمعهما اهتمام مُشترك بطرق مختلفة:

«يعرض بلزاك المدينة الكبيرة كمرتعٍ للغموض؛ الحاسّة التي هي دائمًا جاهزة لليقظة عنده، الفضول. مصدر وحيه هو حافز الاستكشاف. هو ليس كوميديًّا أو تراجيديًّا، إنّه فضولي. يورّط نفسه في متاهة من تفاصيل معقّدة بسيماء رجل يستشعر غموضًا، يعِدُك بالكشف عنه، ويواصل إظهار آليته كلها، جزءًا بعد جزء، بمتعة خبيثة، حيويّة وظافرة، انظر كيف يتقرّب إلى شخصيات جديدة، مُصغيًا إلى كُل ما هو غريب عنها. محدّدًا، مُعلّقًا، مظهرًا تنافرها، مؤكدًا لك الأعاجيب التي ستحدث. تقييماته، مشاهداته، خطبه المسهبة العنيفة، الكلمات التي يستخدمها. ليست حقائق سيكولوجيّة، بل اشتباهات، حيل يستخدمها محامي الدّفاع؛ لكمات موجّهة للغموض الذي يجب أنْ تُكتنَه أسراره بواسطة [الرّب]. لهذا يكون بلزاك جديرًا بالإعجاب. فحين تحل وقفة في صيد الغموض، في بداية الكتاب أو منتصفه (لا في النّهاية أبدًا، لأنه عند ذاك يكون الغموض مفسّرًا)، يطنب في القول حول ارتباكات محيّرة لحبكته بحماسة غنائيّة، كاشفًا عن فهمه العميق للعلاقات الإنسانيّة وعمل عقول البشر. انظر إلى الصّفحات الافتتاحيّة من فراغوس، أو إلى روائع ومآسي العاهرات. إنّه سامٍ. يُبشّر ببودلير[2]».

كاتب الفقرة السّابقة هو تشيزره باڤيزه الشّاب في مذكّراته، بتاريخ 13 أكتوبر 1936.

وفي ذات الفترة الزّمنيّة تقريبًا، كتب والتر بنيامين فقرة في مقالٍ عن بودلير، كل ما على المرء فعله هو استبدال اسم ڤيكتور هوغو باسم بلزاك الأنسب، فبنيامين قد طوّر واستكمل رأي باڤيزه:

2- (بافيزه، تشيزاري. *مهنة العيش* 2016)، (عباس المفرجي، مترجم). بغداد: دار المدى (تاريخ النّشر الأصلي 1936).

«يبحث المرء في الفراغ، في *أزهار الشّر* أو *سأم باريس* عن قوّة تماثل قوّة المدينة العظيمة التي برع ڤيكتور هوغو في توصيفها. لم يصف بودلير النّاس أو المدينة، وقد مكّنَه هذا الرّفض من استحضار أحدها في صورة الآخر. جموعُه مَدنيّة دائمًا؛ باريسُه مزحومة باستمرار... في اللوحات الفنيّة الباريسيّة نشعر -غالبًا- بحضور جمعٍ خفي من البشر. حين كتب بودلير عن انبلاج الفجر، يكون في الشّوارع الخاوية «حشدُ صمتٍ» استشعرَه هوغو في باريس ليلًا... كان سواد النّاس بمنزلة حجاب مُرفرف، أبصرَ بودلير باريس من خلاله.»

[1973]

صديقنا المشترك لتشارلز ديكنز[1]

نهر التّايمز عند مغيب الشّمس مُظلم وباهت، وأمواجه المُرتفعة تغطّي دعامات الجسور؛ بهذا السّيناريو يبدأ ديكنز توثيق الحدث المحاط بنور كئيب. يقتربُ قاربٌ كاد يُلامس الجذوع الطّافية، والعَبّارات، وحُطام السّفن. يقف على حيْزومِه رجل، بينما [تجلس] عند المجذافيْن فتاة ذات وجه ملائكي تستر قُبّعتها نصف جسدها. عمّ يبحثان؟ سرعان ما سنعرف أنّ الرّجل جامعٌ لجثثِ المنتحرين أو القتلى المُلقاة في النّهر؛ التّايمز كريمٌ مع هذا النّوع من الصّيد. إذا ما لمح الرّجل جُثّة تطفو على سطح الماء، سارع لاستخراج العملات الذّهبية من جيوبها، ثمّ يسحبها بحبلٍ إلى مركز الشّرطة الواقع على ضفّة النّهر ليستلم مكافأته. أمّا الفتاة الجميلة -ابنة الصّياد- فتتجنّب مشاهدة هذه الغنائم الشّنيعة. وتواصل التّجذيف رغم الرّعب الذي دبَّ في أوصالها.

افتتاحيّات روايات ديكنز مُخلَّدة في الذّاكرة، لكن لا يتفوق أيٌّ منها على الفصل الأوّل من *صديقنا المشترك*، روايته ما قبل الأخيرة في التّرتيب، والأخيرة في إكمالها. يبدو لنا ونحن محمولون على قارب صيّاد الجُثث، أنّنا سننتقل إلى ناحية أخرى من العالم.

تتغيّر الحبكة جذريًا في الفصل الثّاني؛ تحيط بنا الآن شخصيّات أنيقة، تتبادل الدّعابات، مجتمعة في حفل عشاء في منزل شخص حديث الثّراء، حيث يدّعي كل منهم أنّه صديق قديم للآخرين، بينما هم بالكاد يعرفون

1- نُشر هذا المقال بعنوان «قمامة الذّهب» في صحيفة *لا ريبوليكا*، بتاريخ11 نوفمبر 1982.

بعضهم. قُبيل انتهاء الفصل، تنقلنا أحاديث الحضور إلى حادثة العثور على غريق توفي قبل استلام حصّته الضّخمة من التّركة، فنعود بهذا إلى تشويق الفصل الأوّل.

صاحب الإرث السّابق المُلقّب بملك الخردوات، كان كهلًا بخيلًا، ويقع منزله في ضواحي لندن بجوار حقلٍ تحيط به أكياس قاذورات ضخمة. نواصل التّحرك في ذلك العالم المشؤوم في النّهر الذي تعرفنا عليه في الفصل الأوّل. جميع حبكات الرّواية الأخرى، والموائد المجهّزة بأوانٍ فضيّة مصقولة ولامعة، والاهتمامات والتأملات المتشابكة مُجرّد سواتر تحجب واقع هذا العالم المُتهالك.

وريث ثروة جامع القمامة هو عامل سابق لديه يدعى بوفِن، من أكثر شخصيّات ديكنز [الرّوائيّة] هزليّة، بسبب هالة الفخامة التي يحيط نفسه بها، في حين أنّ التّجربة الوحيدة التي حظي بها في حياته كانت الفقر المدقع، والجهل الشّديد. (شخصيّة حنونة، هو وزوجته حنونان ومقاصدهما طيّبة. بعد ثراء بوفِن الأُمّي، أطلَقَ العنان فجأةً لتوقه لتثقيف نفسه، فاشترى الأجزاء الثّمانيّة من كتاب ***اضمحلال الإمبراطوريّة الرّومانيّة وسقوطها***، للكاتب [إدوارد] جيبون (بالكاد تمكّن من قراءة العنوان، حيث استبدل كلمة «الرّومانيّة» بكلمة «الرّوسيّة» واعتقدَ أنّه عن الإمبراطوريّة الرّوسيّة)، ثمّ استعان بسيلاس ويغ (مُتسوّلٌ أعرج ذو رِجلٍ خشبيّة) ليصبح «مُثقّفًا» [خاصًّا به]، ويقرأ له الكتب مساء. بعد [الاستماع لكتاب] جيبون، انتاب بوفِن الذّعر من فقدان ثروته، فبحث في المكتبات عن سيَر أشهر البُخلاء، ليرويها على مسمعه [ذلك] «المُثقّف» الموثوق به.

بوفن الأشِر وسيلاس ويغ المجهول يُشكّلان ثُنائيًّا استثنائيًّا، ثمّ ينضم إليهما السّيد ڤينوس الذي يعمل في تحنيط وتجميع الهياكل العظميّة البشريّة التي يعثر عليها مُتفرّقة؛ ولهذا يطلب منه ويغ أنْ يصنع له قدمًا من عظام حقيقيّة كي يستبدل قدَمه الخشبيّة. في هذه البيئة الخراب التي تقطنها شخصيّات غامضة تشبه المهرجين، يستحيلُ عالم ديكنز أمام أعيننا إلى عالم صمويل بيكيت، وفي كوميديا ديكنز السّوداء الأخيرة نكوّن فكرة مُسبقة عن [نهج] بيكيت.

يتباين الظّلام مع النّور في روايات ديكنز دائمًا، لكنّنا نلاحظ بروز الجانب «الأظلم» عند قراءة هذه الرّواية. هذا الظّلام يتباين مع نورٍ يتشعشع عادةً من شابّات كلّما زاد طهرهن وطيبتهن، تهاوين في جحيم مظلم. يصعب على قُرّاء ديكنز المعاصرين تقبّل هذا الصّلاح، فديكنز الإنسان قد لا يفوقنا استقامةً، لكنّ العقليّة الڤكتوريّة في رواياته نموذج حي عليها، وهي بمنزلة صُوَرٍ لازمة لتكوين أسطورته. وبمجرّد أنْ ندرك أنّ ديكنز الحقيقي مجرّد تجسيد للشّر بشخصياته المُخادعة والكوميديّة الغريبة، يصعب تجاهل المجني عليهن الملائكيّات وحضورهن الباعث على السّلوان؛ لا وجود للنّوع الأوّل من الشخصيات إذا انعدم وجود الثّاني. يجب اعتبار الشخصيات الصّالحة والطّالحة مرتبطة بعضها ببعض، إنّها أشبه بجدارَيْن يدعم أحدهما الآخر في بُنيانٍ واحد.

وحتّى بين «الأخيار» يستطيع ديكنز خلق شخصيّات غريبة، وغير معتادة؛ كالثّلاثي الغريب المُكوّن من: فتاة صغيرة الحجم ساخرة وحكيمة، وليزي ذات القلب والوجه الملائكيّين، واليهودي ذي اللحيّة والمعطف. بإمكان جيني رن -صانعة ثياب الدّمى الحكيمة التي لا تمشي إلّا بعكّازيْن- تحويل كل متاعب حياتها إلى رحلات متخيّلة ساعدَتها على اجتياز عقبات الوجود لحظة بلحظة. إنّها إحدى شخصيّات ديكنز الغنيّة بسحرها وظرافتها. أمّا ريا اليهودي فيعمل لمصلحة رجل أعمال خسيس يُدعى لامِل، الذي أرعبه وأهانه، واستغلّه في آن واحد؛ حيث استغل رجل الأعمال ريا ليُقرض الأموال للنّاس، وادّعى أنّه شخص محترم وعادل. حاول ريا التّصدي للشّرّ الذي أُجبِر عليه من خلال الإغداق بالهدايا سرًّا على الجميع. في قصّته برهانٌ ساطع على معاداة السّامية، وعلى حاجة المجتمع المنافق إلى خلق صورة ليهودي يُفرغون فيها أحقادهم. ريا مُسالم ولطيف لدرجة أنّ [الآخرين] يعتبرونه رعديدًا، لكنّه يتمكّن وهو في أتعس أحواله من خلق مساحة تكفل له الحريّة والانتقام، بمساعدة مُشرّديْن آخريْن، تنفيذًا لنصيحة صانعة فساتين الدّمى السّديدة (هي أيضًا ملائكيّة الطّباع، لكن بوسعِها إيذاء لامِل المبغوض بعقاب شيطاني).

مساحة الخير تتجسّد فيزيائيًا في سقف محل رهونات، وسط قذارة

المدينة، حيث يوفّر ريا للشّابتيْن موادّ لتصنيع فساتين الدّمى، وخَرزًا، وكُتبًا، وزهورًا، وفاكهةً، بينما «تحيط بها مداخن عتيقة تدور رؤوسها، وتنفث أدخنتها المتصاعدة، كما لو كانت ضجرة وتُرفّه عن أنفسها، وتنظر باستغراب.»

في *صديقنا المشترك*، هناك مساحة للرّومانسيّة المدنيّة والتّصرفات الكوميديّة، كما توجد أيضًا مساحة للشّخصيّات المُركّبة والتّعيسة - كشخصيّة برادلي هِدستون، العامل السّابق الذي أصبح مُعَلّمًا وتَغلّب عليه هوسه في صعود السّلم الاجتماعي والمكانة- حتّى أصبح هوسه استحواذًا شيطانيًّا؛ نُتابع عشقه لِليزي، واستفحال غيرته، ثمّ نُشاهد تخطيطه الدّقيق وتنفيذه للجريمة، بعدها نُشاهد خضوعه لاسترجاع كل تفاصيلها في ذهنه، حتّى وهو يدرّس تلاميذه: «وقف أمام السّبّورة السّوداء ممسكًا بطبشورة، سرح في مساحتها، أكان الماء عميقًا والسّقوط رأسيًّا، مرتفعًا أو منخفضًا بعض الشّيء؟ كان على وشك رسم خط أو خطّيْن على السّبورة، ليوضّح الفكرة لنفسه».

كَتَب ديكنز الرّواية بيْن عاميْ 1864-1865، في حين أنّ رواية *الجريمة والعقاب* قد كُتِبت بيْن عاميْ 1865-1866. كان دوستويفسكي أحد المُعجبين بديكنز، لكنّه لم يقرأ هذه الرّواية. يقول پيترو تشيتاتي، في مقال مُحكَم كتبه عن ديكنز (في كتابه *Il Migliore dei Mondi Impossibili*): «هيمن اعتناء غريبٌ بالأدب، ففي العاميْن اللذين كتب دوستويفسكي فيهما *الجريمة والعقاب*، حاول ديكنز لا شعوريًّا منافسة غريمه البعيد. لو أنّ دوستويفسكي قرأ جزئيّة جريمة برادلي هدستون، لوجد الفقرة السّابقة المتعلّقة بالكتابة على السّبورة عظيمة دون أدنى شك».

عنوان كتاب [النّاقد] تشيتاتي *أفضل العوالم المستحيلة* استُلهم من أحد كُتّاب القرن العشرين الذين كانوا من أشد المعجبين بديكنز، إنّه غيلبرت كيث تشيسترون، الذي كتب كتابًا كاملًا عن ديكنز، ثمّ قدّم لكثير من روايات ديكنز التي صدرت ضمن سلسلة Everyman's Library. في توطئة *صديقنا المشترك* يتمعّن تشيسترون في عنوان الرّواية: «صديقنا» لها معنى في الإنجليزيّة كالذي تعنيه «il nostro amico» في الإيطالية؛ لكن ما معنى

«صديقنا المشترك» أو «صديقنا العام»؟ في معرِض الإجابة عن التّساؤل، يُشير تشيسترون للمرة الأولى التي ذكرت فيها العبارة في الرّواية، على لسان بوفِن الذي تكلّم بإنجليزيّة ركيكة، ورغم عدم وضوح ارتباط عنوان الرّواية بمضمونها، نجد أنّ محور الصّداقة، سواء أكان زائفًا أم حقيقيًّا، ظاهرًا أم باطنًا، مُعقّدًا أم بسيطًا، جليًّا في كل الصّفحات. لكنْ بعد تأكيد تشيسترون على عدم ملاءمة العنوان لُغويًّا، صرّح أنّه يحبّه لهذا السّبب تحديدًا. لم يتلقَّ ديكنز تعليمًا نظاميًّا ولم يكن أديبًا من الطّبقة الرّاقيّة، وهذا سبب آخر جعل تشيسترون يحبه؛ أي يحبه حبًّا حقيقيًّا، لا ادّعاء فيه. ميل تشيسترون لرواية *صديقنا المشترك* هو ميلٌ لديكنز المُتمسّك بجذوره، بعد جهود حثيثة لتطوير ذاته، وليُلائم الذّائقة الأرستقراطيّة.

ورغم أن تشيسترون كان المؤكّد الأكبر على مكانة ديكنز الأدبيّة والنّقديّة في القرن العشرين، فإنّي أجد أنّ في مقاله هذا تعاليًا، كأنّ النّاقد المرموق ينظر بدونيّة إلى الرّوائي الذي ذاع صيته بين النّاس.

صديقنا المشترك رائعة أدبيّة من ناحية الحبكة وأسلوب السّرد. من ناحية الكتابة، أستذكر التّشبيهات السّريعة التي تُعرّفنا بهشاشة شخصيّة وموقف («ببلادة شديدة على وجه شاحب وطويل، كوجه في ملعقة أكل»)، كما أستشهد بمثالٍ وصف فيه مدينة ويستحق إدراجه في أي أنطولوجيا للأماكن الحضريَّة: «مساء رماديّ، ومغبر، وذابل في مدينة لندن لا توجد ناحية فيه تبعث الأمل. المستودعات والمكاتب المغلقة توحي بالموت، والخوف العام من الألوان له رائحة الحِداد. تحيط المنازل بأبراج الكنائس القاتمة والقذرة، كسماء يبدو أنّها ستهوي عليها، لا تقلّل من الكآبة العامّة؛ مِزوَلة على جدار الكنيسة يبدو –ظلها الأسود عديم الفائدة– أنّها قد فشلت في أداء مهمّتها، ولن تعمل بتاتًا. أبناء مدبّرات المنازل المُشرّدون واللقطاء الحزانى والعتّالون يكنسون شوارد الأوراق والدّبابيس إلى بيوت الكلاب، بينما يستكشفها لقطاء ومشرّدون حزانى آخرون بحثًا عمّا يمكن بيعه.»

وَرَد الاقتباس الأخير في التّرجمة الإيطاليّة، لكنّ اقتباسي الأول عن المداخن وَرَد في نسخة دار غارزانتي. ترجمة دونيني تعكس روح الكتاب في بعض الفقرات، رغم أنّها قديمة الأسلوب من ناحية أَطْلَنة الأسماء

الأولى. يوضّح اقتباس المداخن الفجوة بين متع الشّرفة البسيطة، ومداخن المدينة التي تشبه السّيدات النّبيلات. كلُّ توصيف مُفصّل له ناحية وظيفيّة تكمّل ديناميكيّة الرّواية.

سبب آخر لاعتبار هذه الرّواية تحفة أدبيّة هو تصويرها المُعقّد للمجتمع وصراعه الطّبقي، أتّفق في هذه النّقطة مع مقدمة الطّبعة الإيطاليّة التي كتبها بييرجورجيو بيلّوتشي لطبعة دار غارزانتي، ومع تمهيد أرنولد كيتل لطبعة دار ايناودي التي تركّز على الجانب الطّبقي كُليًّا. في تحليل شهير كتبه كيتل عن الطّبقية في روايات ديكنز، أكّد أنّ ديكنز يخالف جورج أورويل، فهدف ديكنز لم يكن تسليط الضّوء على شرور الإنسان، بل على شرور المجتمع.

[1982]

ثلاث حكايات لغوستاف فلوبير[1]

ثلاث حكايات (*Trois Contes* بالفرنسيّة) لا يمكن استخدام أي لفظ آخر غير حكايات لوصفها (كمرادف للسّرد أو القصص)، ذلك لأنّها تؤكّد الرّابط الذي يجمع بين السّرد الشّفوي، والدّهشة، والسّذاجة المُتمثّلة في الحكاية الشّعبيّة. وينطبق هذا التّصوّر على الحكايات الثّلاث جميعًا؛ بمعنى أنّ الرّابط لا يقتصر على أسطورة ***القدّيس جوليان المِضياف*** التي تعتبر أحد أوّل البراهين على تطويع كاتب معاصر لذائقة الفنون الشّعبيّة، والعصور الوسطى «البدائيّة»، بل يشمل رواية ***هيروديا*** التي تشبه صرحًا تاريخيًّا، ووهميًّا، وأكاديميًّا، وفاتنًا جماليًّا، كما في رواية ***قلب طاهر*** التي تعايش فيها امرأة بريئة واقعها المعاصر يوميًّا.

ثلاث حكايات هي خلاصة تجربة فلوبير. وبما أنّه بالإمكان قراءتها في مساء واحد، فأنا أوصي بها بشدة لكل من يرغب في تكريم -تكريم خاطف- لبلدة كرواسيه بمناسبة مئويّتها[2] (أعادت دار ايناودي [الإيطاليّة] نشرَها بترجمة ممتازة أنجزتها [المُترجمة] لالا رومان لهذه المناسبة). بإمكان من لا يسعفه وقته تجاهل ***هيروديا*** (لطالما كان وجودها في الكتاب مُشَتّتًا ومكررًا بالنّسبة لي) وصب اهتمامه على ***قلب طاهر***، و***القدّيس جوليان المِضياف*** بسبب جودة سردهما البصري.

في الرّواية قصّة عاطفيّة بصريّة -الرّواية باعتبارها فنًّا قادرًا على إظهار الأشخاص والأشياء- تتقاطع أحداثها مع بعض الوقائع التّاريخية التي

1- نُشر هذا المقال بعنوان «عينا بومة»، في صحيفة *لا ريبوليكا*، بتاريخ 8 مايو 1980.

2- أقام فلوبير فيها 35 عامًا، وكتب معظم أعماله على ضفاف نهر السّين. المُترجمة

حدثت خلال زمن كتابة الرّواية. الرّواية التي تبدأ بمدام (دي لا فايت)، وتنتهي (ببنجامين كونتستانت) تستكشف العقل البشري بدقّة متناهية، لكنّ صفحاتها أشبه بمصاريع مُغلقة تعيق رؤية أي شيء سواها. تبدأ العاطفيّة المرئيّة مع روايات ستندال وبلزاك، وتصل إلى المُواءمة المُثلى بين الكلمة والصّورة مع [حكايات] فلوبير (بتكثيف فائق ذي تأثير عظيم). ستبدأ أزمة العاطفيّة المرئيّة بعد نصف قرن؛ مع اختراع السّينما.

تدور قصّة *قلب طاهر* بأكملها في فُلك أشياءٍ مرئيّة، عباراتها بسيطة قصيرة يتخلّلها حدوث طارئ دائمًا؛ فذات يوم بزغ القمر المُنير في نورماندي فوق قطيع ثيران مُستلقية، وعبرت امرأتان المرج مع طفليْن، حينها فاجأهم ظهور ثور هائج بين الضّباب، قذفَت فيليستيه الطّين في عينيْه لتساعد الآخرين على اجتياز التّلعة؛ وفي موقف آخر شاهدت فيليستيه رافعات ترفع الجياد في ميناء هونفلور، ثمّ تخفضها في أحد المراكب، وابن شقيقتها [ڤيكتور] الذي لمحتهُ لمحةً خاطفةً قبل أنْ يحجبه شراعٌ [ارتفع]. وأهم ممّا سبق، غرفة فيليستيه الصّغيرة، والمزحومة بالأشياء، وتذكارات من حياتها ومن حياة مالكين سابقين. تجاور قشرة جوز هند فيها ماء من القداس قطعة صابون زرقاء، وعلى الموقع تسيطر الببغاء الشّهيرة التي ترمز إلى ما لم تمنحه الحياة للخادمة الفقيرة. نشاهد كل تلك الأمور بعينيْ فيليستيه؛ وشفافيّة السّطور هي الوسيط الوحيد الذي يمكن من خلاله تجسيد نقاء فيليستيه وسموّها الفطري في تقبّل الحياة بمسرّاتها وأحزانها.

بينما العالم المرئي في أسطورة *القدّيس جوليان المِضياف* أشبه بنسيج، أو مُنمنمة في مخطوط أو في زجاج ملوّن لنافذة كاتدرائيّة، لكنّنا نعيشُ هذا العالم من الدّاخل، كأنّنا شخصيّات مُطرّزة، أو مرسومة، أو مُكوّنة من زجاج مُلون. الحيوانات في الحكاية من كل نوع، وهذا يُلائم الفن القوطي بامتياز: أُيول، وغزلان، وصقور، وطيور قطا، ولقالق. يندفع جوليان الصّياد نحو عَالم الحيوان غريزيًّا. يطأُ سردَ الحكاية فاصل رفيع بين القسوة والحنو، فيتراءى لنا أنّنا قد سبرنا أغوار عالم الحيوانات المُصوّرة هذا. في إحدى الصّفحات المميّزة، يجد جوليان نفسه مختنقًا بحيوانات ريشيّة، ووبريّة، وحرشفيّة، وتتحوّل الغابة إلى حيوانات رمزيّة مُتداخلة، وغريبة (هناك

ببغاوات أيضًا؛ كأنّها تحيّة لفيليستيه عبر الأثير). عندئذٍ، [تنقلب الآية] ولا تعود الحيوانات في مرمى نظرنا، بل نصبح نحن فرائس في مد بصرها؛ تَرقبنا بعيونها، فيخالجنا شعورٌ بانتقالنا إلى بُعدٍ آخر نشاهد فيه عالم البشر بعينيّ البومة المستديرتيْن والهادئتيْن.

عينا فيليستيه، هما عينا البومة، هما عينا فلوبير. سندرك أنّ المحور الحقيقي لهذا الرجل الذي كان منطويًّا على ذاته، هو تآلفه وتوحّده مع الآخر. ومن خلال المعانقة الحسيّة بيْن القدّيس جوليان والمجذوم، سنتعرّف إلى الغاية الصّعبة التي ينزع إليها تزهّد فلوبير؛ ترميز الحياة وما يتعلّق بها. لعلّ *ثلاث حكايات* شهادة على واحدة من أعظم الرّحلات، التي تحقّقَت خارج إطار الأديان، روحانيّةً وتفرّدًا.

[1980]

الفارسان للرّوائي ليو تولستوي[1]

يصعب معرفة طريقة تشييد تولستوي لعالمه الرّوائي. العناصر التي يُبقيها الرّوائيّون الآخرون ظاهرة -كالأنماط المُتماثلة، والبُنى المدعومة، والمُوازنات، والمفاصل المحوريّة- تبقى كلها خفيّة في كتابات تولستوي. وخفيّة لا تعني عدم وجودها، لكنّ الانطباع الذي يمنحه تولستوي من نقل «الحياة» إلى الأوراق («الحياة»، تلك الكينونة المجهولة التي نُجبر على تعريفها من الصّفحات المكتوبة) هي في الواقع مُجرّد حاصل لهذا الفن، أي مُراوغة أكثر مهارة وتعقيدًا من مثيلاتها.

أحد أكثر نصوص تولستوي جلاءً في «بُنيته» ظاهرٌ في [نوڤيلّا] *الفارسان*، وهي بهذا إحدى أكثر الحكايات نموذجيّة -أكثرها مُباشرةً- وأكثرها جمالًا، ويمكننا من خلال ملاحظة التّفاصيل تعلّم شيء عن أسلوب كاتبها.

كُتِبت القصّة ونُشرت عام 1856، يُعرّف (دفا غواسرا) عن نفسه للقرّاء وهو يستذكر عصرًا سالفًا؛ مطلع القرن التّاسع عشر. موضوع [النّوڤيلّا] الأساسي يكمن في جوهرها، وهو جوهرٌ حماسي غير مقيّد، ويُرى كشيء بعيد، ومفقود، وأسطوري. انتظرَ الضّابطان الجديدان استبدال زلّاجتيْ الحصانيْن في فندقٍ صغير، حيث يكثر لعب الـورق، وحفلات رقص للنّبلاء، وقضاء ليالٍ جامحة «مع الغجريّات»؛ يقدّم تولستوي ويُخلّد هذه الطّاقة العنيفة والضّروريّة في الطّبقة المُخمليّة، كأنّه (فقدان) طبيعي للنّظام الإقطاعي العسكري الرّوسي.

تقوم القصّة على بطلٍ محوري حيويّتُه دافع يكفل له النّجاح، والشّعبيّة،

1- تمهيد *الفارسان* التي نشرتها دار ايناودي عام 1973.

والسّيطرة، كما تدفعه لعدم الالتزام بالقوانين، وتخطّي أخلاقيّاتها وتماسكها. الكونت تربين، ذلك الفارس الصّنديد، وعاشق المسكرات والنّساء، والمُقامرة، والمُبارزة، تتكثّف في شخصيّته حيويّة صهارتها المجتمع. شخصيّة أسطوريّة من حيث إنّ قوّته قد مَنحت عوائد إيجابيّة لقوّة المجتمع التّدميريّة؛ فهذا عالم المخادعين، واللصوص، وناهبي المال العام، والسّكارى، والمُتَبَجّحين، والمُستغلّين، والخليعين، كما أنّه عالم التّسامح المتبادل والدفء اللذين يحوّلان كل الصّراعات إلى لهو واحتفال. هذا التهذيب المُتحضّر بالكاد يخفي عنف جماعة همجيّة؛ والهمجيّة بالنّسبة لتولستوي هي الواقع المرير لروسيا الأرستقراطية اليوم، ومن خلال هذه الهمجيّة فقط تتكشّف حقيقتها. تأمّل فقط مخاوف صاحبة الفندق حين شاهدت دخول الكونت توربين إلى حفلٍ جمَعَ نُبلاء مدينة كاف.

ومن ناحية أخرى، نجد أنّ العنف وخفّة الظّل مجتمعان في توربين؛ فتولستوي حريصٌ على ارتكاب توربين للممنوع، لكنّه يُكسب أفعاله الأحقيّة: توربين قادرٌ على استلاف المال من المتكبّر وفي نيّته عدم إعادته، بل يُهين المُتكبّر ويسيء معاملته؛ ويغوي الأرملة المسكينة (أخت المُقرض) بسهولة من خلال اختفائه في عربتها، واستعراضه أمامها وهو يرتدي معطف فرو زوجها الرّاحل. يقومُ توربين أيضًا بسلوكيّات فيها مروءة وبعيدة عن الأنانيّة، حين عاد من جولته، وقبّلها وهي نائمة ثمّ غادر من جديد. يعامل توربين الآخرين بما يستحقّونه؛ يخدع المُخادع، ثم يجرّده من غنائمه التي كسبها بالحيلة، ويعيدها إلى الفقير الأحمق الذي سمح للآخرين بخداعه، ويتبرّع بالمال المُتبقّي للغجريّات.

وما سبَق هو نصف النّوفيلّا؛ أوّل ثمانية فصول من أصل ستّة عشر فصلًا. في الفصل التّاسع، نقفز بالزّمن عشرين عامًا إلى المستقبل؛ نحن الآن في عام 1848، مات توربين قبل وقت طويل في مبارزة بالسّيف، وابنه الآن ضابط في الفرسان. هو الآخر يصل إلى مدينة كاف، باتّجاه الجَبهة، ويلتقي ببعض شخصيّات الحكاية الأولى: الفارس الأحمق، والأرملة التي أصبحت مُشرفة مُتقاعدة، ولها ابنة شابّة، فحدثَ أنْ ماثَل الجيل الحديث الجيل الذي سبقه. نلاحظ فورًا أنّ الجزء الثّاني من الحكاية انعكاس للجزء الأوّل، لكنّ

التّفاصيل معكوسة: فالثّلج والمزلاجان والفودكا، قد استُبدِلت بربيعٍ رقيق في البساتين تحت ضوء القمر، أمّا العربدة في الخانات مع مطلع القرن فقد استُبدِلَت بعهد مُستقِر فيه الحياكة والسّأم في مناخ مألوف. (هذا هو الحاضر بالنّسبة لتولستوي؛ نحن نواجه صعوبة في التّأقلم معه).

توربين الجديد فردٌ من عالم أكثر تحضُّرًا، ويخجل من السّمعة السّيئة التي تركها والده. ضرَب الأب خادمه واضطهده، لكنّه أسّس لرابطٍ وثقة ببعضهما، فأزعج هذا الفعل الابن الذي لم يفعل شيئًا غير المُقامرة، والتّذمّر من الخادم؛ هو أيضًا كان قد استضعف الخادم، لكن بصوت عالٍ وناعم. هناك لعبٌ بالورق في هذا الجزء من القصّة، لكنّه يحدث في منزل الأسرة، وبروبلات قليلة. توربين الشّاب لم يتنازل عن فائض بسيط في الحساب لمصلحة صاحبة النُّزل، وفي ذات الوقت لم يتوانَ عن مغازلة ابنتها. كم يبدو الوالد مُتغطرسًا وكريمًا مقارنةً بابنه التّافه! إنّها مقارنة غريبة. يَتْبع المُلاطفة سلسلة من عدم فهم؛ إغواء ليلي يُفضي إلى محاولة سخيفة، وشخصيّة فظّة؛ حتّى النّزال الذي كان على وشك أنْ يحدث، قد أُخمِدَ في الشّارع.

كتَب هذه [النّوڤيلّا] التي تتحدّث عن الأخلاقيّات العسكريّة أعظم كاتب متخصّص في شُؤون الحرب، ورغم هذا نُلاحظ أنّ الغائب الأعظم هو الحرب الفعليّة. هذا لا ينفي وجود حرب؛ هذان الجيلان من آل توربين (الأرستقراطيّة-العسكريّة) قد هزما جيش نابليون، وقمعا الثّورة في پولندا وهنغاريا. الكلمات التي ختم بها تولستوي قصّته تحمل معنى جدليًّا يتعلّق بالتّاريخ الذي لا يهتم إلّا بالحروب واستيراتيجيّاتها، ويهمل وجود الإنسان. طوّر تولستوي هذا الإشكال الجدلي بعد عقد من الزّمن في *الحرب والسّلم*. حتّى في هذه الرّواية لن نهجر عالم ضُبّاط الخيّالة، ومع تطوير الحبكة حوّل تولستوي الفلّاحين إلى أبطال حقيقيين في التّاريخ، وجعل الجنود معارضين لقادتهم العسكريين.

هذا يعني أنّ المسألة ليست مسألة النّديّة بين ألكسندر الأوّل في روسيا، ونيكولاس الأوّل، بل تكمن المسألة في رحلة البحث عن ڤودكا التّاريخ (طالع فقرة الختام في الحكاية)؛ أي وقودُ البشر. افتتاحية الجزء الثّاني من الرّواية (الفصل التّاسع) ترتبط بمقدّمة الرّواية وذكريات الحنين، لم يولّدها

أسف شديد على الماضي، بل فلسفةٌ معقّدةٌ له، ومُوازنة لكُلفة المُضي في التّاريخ:

«مرّ زهاء عشرين عامًا. سالت مياه كثيرة خلال ذلك. تُوفي الكثيرون، وولد الكثيرون، وكبر الكثيرون وشاخوا، وأكثر من ذلك ولدت أفكار وماتت، واندثر الكثير من الحسن، والكثير من الحسن شاخ، ونضجت الكثير من الأشياء الجميلة والشّابة، والكثير من الأشياء الفتيّة المُبتسرة والمُشوّهة ظهرت في أرض الله الواسعة»[2].

حالة الامتلاء بالحياة التي أثنى عليها مُفسّرو روايات تولستوي -في هذه الحكاية وباقي أعماله- تتحقّق بما هو مُغيّب. وعلى منوال أغلب الرّوائيين الأكثر تجريديّة، نُلاحظ أنّ المهم في كتابات تولستوي ما هو خفي، ولم يُفصَح عنه، ما يمكن أن يوجد ولم يوجد.

[1973]

2- تولستوي، ليف. *قصص مختارة* (2015)، (غائب طعمة فرمان، مترجم). بغداد: دار المدى (تاريخ النّشر الأصلي 1856).

الرّجل الذي أفسد هادليبرغ
للرّوائي مارك توين[1]

كان مارك توين مُدركًا لدوره ككاتب ترفيهي شعبي، كما كان فخورًا به. كتَبَ في عام 1889 في رسالة لأندريو لانغ، قال فيها: «لم أحاول قط تثقيف الطّبقات المُثقّفة، فأنا غير مؤهّل لذلك؛ كنت أفتقر إلى الاستعداد والخصال الطّبيعيّة. ما كنتُ أطمح لهذا، لكنّي سعيْتُ دومًا نحو هدفٍ أشمل: عموم النّاس. لم أرغب في تثقيفهم إلّا فيما ندر، لكنّي بذلتُ قصارى جهدي لإمتاعهم، تسليتُهم تُرضي أقصى طموحاتي».

ككاتب مهتم بالأخلاق الاجتماعيّة، يشدّد مارك توين هنا على امتلاكه لأهليّة صادقة يمكن إثباتُها، أكثر من أي مزاعم وَعظيّة فقدت مصداقيّتها خلال القرن الماضي؛ كان رجل الشّعب حقيقةً، وفكرة أن ينزل إلى مستواهم من أي منبرٍ اعتلاه ليُخاطبهم غريبةٌ عليه تمامًا. تقديرُ مكانتِهِ الأدبيّة اليوم يعني الاعتراف بإنجازاته ككاتب لم يسعَ لترفيه النّاس، بل لتكديس المواد لتشييد الأساطير والحكايات الشعبيّة عن الولايات المتّحدة، أدواتٌ سرديّة احتاجتها أمريكا لتطوير صورتها.

أمّا من ناحية التّوظيف الجمالي، فدحض اعترافه بالتّحفّظ أكثر صعوبة، وحتّى النّقاد الذين رفعوا مارك توين إلى المكانة التي يستحقها في الأدب الأمريكي آمنوا أنّ الشّيء الوحيد الذي ينقصه هو التّلقائيّة والاهتمام بالشّكل. ومع ذلك، فإن نجاح توين العظيم والخالد كان نجاحًا لأسلوبه وأهميّته التّاريخيّة، حين دخل أدب أمريكا المحكي بصوت

1- تمهيد نوفيلّا *الرّجل الذي أفسد هادليبرغ* التي نشرتها دار ايناودي عام 1972.

السّارد في *هكلبري فن*. أكان هذا الإنجاز لاشُعوريًّا؟ محض مصادفة؟ أعماله الكاملة، رغم تفاوت جودتها، وعدم تساوقها، تشير إلى العكس، كما يتّضح اليوم، حيث تُدرس البُنية المحكيّة، والأسلوب السّاخر -من العبارات البليغة إلى الهراء- بكل جديّة كعناصر جوهريّة في العمليّة الشّاعريّة. يقدّم مارك توين السّاخر نفسه لنا على أنّه مُجرّب لا يعرف الكَلَل، ومُتلاعبٍ بالأدوات البلاغيّة واللغويّة. وفي عمر العشرين، قبل اختياره لاسمه المُستعار الذي سيكسبه كل هذه الشّهرة حين كان يكتب لصحيفة صغيرة، كان نجاحه الأوّل بسبب لغة شخصيّة هزليّة ورسائلها مليئة بالأخطاء النّحويّة والإملائيّة.

وبسبب كتابة توين المتواصلة لصحيفة، كان في بحث دائم عن ابتكارات جديدة في الأسلوب تُتيح له استنباط التّأثيرات السّاخرة من أي موضوع، والنّتيجة هي كتابته لحكاية *ضفدع ريف كالاڤيراس القافز*، لم تُعجبنا حين أعاد ترجمتها من اللغة الفرنسيّة إلى الإنجليزيّة.

كان محتالًا في الكتابة، لا لضرورة ثقافيّة، بل لولائه لفكرة التّرفيه عن جمهورٍ لا ينتمي إلى الطبقة الرّاقيّة (دعونا نستذكر أنّه كان مُحاضرًا شديد الانشغال، وخطيبًا عامًّا على أتم الاستعداد دائمًا لقياس تأثيرات نكاته على المُستمعين). يتبع توين خطوات لا تختلف كثيرًا عن تلك التي اتّبعها الكتّاب الطّلائعيون الذين صنعوا أدبًا من الأدب؛ ناوِله أي نصّ مكتوب، وسيتلاعب به حتى يستخرج منه قصةً أخرى، على شريطة ألّا يكون نصًّا أدبيًّا: كأن يكون تقريرًا للوزارة عن مُؤن اللحم المُعلّب المُرسل إلى الجنرال شرمان مثلًا، أو رسائل سيناتور نيڤادا في معرِض ردّه على من انتخبوه، أو القضايا المحليّة في صحف ولاية تنيسي، أو العناوين الرّئيسة في مجلة زراعيّة، أو إرشادات ألمانيّة لتجنّب الصّواعق، أو حتّى عوائد الدّخل الضّريبي.

قامت كلّ كتاباته على تفضيله للنثر على الشّعر؛ ومن خلال التزامه بهذا المبدأ، كان أوّل من منح صوتًا وشكلًا للحياة العمليّة الأمريكيّة الرّتيبة -وتحديدًا في رائعته الأدبيّة *هكلبري فن والحياة في المسيسيبي*- ومن ناحية أخرى، نجد في كثيرٍ من قصص مارك توين القصيرة نزعةً لتحويل هذا الثّقل اليومي إلى تجريدٍ خطّي، ولعبة آليّة، ومُخطّط هندسي (سينتشر

أسلوب مشابه بعد ثلاثين أو أربعين عامًا في التّمثيل، وتحديدًا في دعابات بوستر كيتون).

القصص التي يدور محورها الرّئيسي حول المال هي أفضل مثالٍ على هذه النّزعة المُزدوجة؛ إذْ إنّها تُمثّل عالمًا منظورهُ اقتصاديٌّ بحت، لا قوّة فيه إلّا للدّولار، كما تثبت هذه القصص أنّ النّقود مُجرّد مفهوم نظري؛ أرقام على أوراق، أداةُ قياسٍ لقيمة يصعب الحصول عليها، مُفردة لغويّة لا تُشير إلى حقيقةٍ ملموسةٍ. في [نوڤيلّا] ***الرّجل الذي أفسد هادليبرغ*** (1899)، يَهْوي التّوهم بوجودِ حقيبةٍ فيها نقود بِقَرْيَةٍ ريفيّةٍ إلى دركات الانحطاط الأخلاقي؛ أمّا في [نوڤيلّا] ***وارث 30.000$*** (1904)، فيُنفق الميراثُ المُتخيّلُ فيها في عالم الخيال. أمّا في [نوڤيلّا] ***ورقة المليون باوند*** (1893)، نجد أنّ للورقة النّقديّة قوّة عظيمة تجذب الثّراء دون استثمار أو تغيير. لعب المال دورًا مهمًّا في روايات القرن التّاسع عشر؛ كان قوّةً دافعةً في روايات بلزاك، ووسيلة اختبار للمشاعر في روايات ديكنز، لكنّه كان بالنّسبة لمارك توين أشبه بلعبة مرايا، تُسبّب الدّوار بلا فائدة تُرجى.

في حكايته الأشهر هذه، البطلة هي بلدة هادليبرغ الصّغيرة، «النّزيهة، والضّيّقة، والمُعتدّة بنفسها، والجشعة». نبلاؤُها التّسعة عشر الأكثر وقارًا يُمثّلون جميع مواطنيها، وهؤلاء التّسعة عشر مُجسّدون في السّيد إدوارد وزوجته، الزوجين اللذين نتابع تغيّراتهما النّفسيّة، أو بالأحرى إفشاء أسرار ذاتيْهما بعضهما لبعض. باقي أفراد الشّعب يتصرّفون كجوْقة موسيقيّة بكل ما تعنيه الكلمة حيث إنّهم يصاحبون تطوّر الحبكة وهم يغنون القرارات بتكرار، ولهذه الجوقة قائد، أو صوتٌ مدني واعٍ يُطلق عليه «السَّرَّاج». (من حين إلى آخر يظهر متسكع بريء في المشهد –جاك هاليداي– لكن هذا هو الاعتراف الوحيد بـ«اللون المحلّي، الهارب من قصّة المسيسيبي.»)

ولتنجح آليّة السّرد، قلّل توين عدد الأحداث؛ جائزة تنزل على هادليبرغ كأنّها من الجنّة – 160 باوندًا من الذهب، ما يعادل 40.000$. لا أحد يعرف مُرسِلها أو المُرسلة إليه، لكنّنا نعلم منذ البداية، أنّها ليست هديّة بتاتًا، بل فعلًا انتقاميًّا، وحيلة لكشف زيف أبطال البلدة الخلوقين بنظر أنفسهم، كعادة المنافقين المتزلّفين. أدوات الحيلة هي: حقيبة، ورسالة في مظروف تُفتح

فورًا، ورسالة في مظروف تُفتح لاحقًا، إضافة إلى تسعة عشر رسالة متطابقة أُرسلت عبر البريد، وملحوظات مختلفة وخطابات أخرى (تلعب الرّسائل دورًا مهمًا في قصص توين). وكل الأدوات السّابقة تتعلّق بعبارة مُبهمة، مفعولها ساحر، من يكشف سرّها سيفوز بحقيبة الذهب.

المُتبرّع المزعوم هو في الواقع منتقمٌ حقيقي مجهول؛ يُريد الانتقام بسبب إهانة (لم تُحدّد) اقترفتها القرية بحقه. هذه المجهوليّة تحيط بالمُتبرّع كهالة غيبيّة، ومعرفته بكل الأحداث رغم اختفائه يجعله إلهًا نوعًا ما؛ فلا أحد يتذكّره، وهو يعرفُ الجميع وبإمكانِه التّنبّؤ بتصرّفاتهم.

أحاطت هالَة المجهوليّة (واللّامرئيّة بحكم موته) بشخصٍ آخر، إنّه باركلاي غودسون، مواطن من هادليبرغ مختلف عن الآخرين، وكان الشّخص الوحيد الذي بمقدوره تحدّي الرّأي العام، ومنح غريب أفلسَته المقامرة عشرين دولارًا. لا نعرف عنه أي تفاصيل أخرى، ولا سبب نقمه الشّديد على البلدة.

تتوسّط البلدة كلًّا من: المتبرع المجهول والمُنتفع الميّت، ممثّلًا عنها نبلاؤُها التّسعة عشر؛ رموز الاستقامة والصّلاح. كلٌّ منهم يزعم -ويقنع نفسه بالأُكذوبة- أنّه غودسون الرّاحل، أو أنّه وريثٌ لغودسون.

هكذا فسدت هادليبرغ؛ قاد الطّمع أهلها ليرغبوا في امتلاك حقيبة صاحبها مجهول، مليئة بدولارات ذهبيّة طغى ثقلها على كل تقوى وورع، فسارعوا إلى الغش والكذب. إذا تفكّرنا في غموض وتعذّر تفسير الخطيئة في كتابات هوثورن وملفل، سنجد أنّ مارك توين نسخة مُبسّطة بل أساسيّة من شمائل الطُّهر المسيحيّة، عقيدة السّمو والانحدار فيها لا تقل تطرفًا، لكنّها تزداد وضوحًا وعقلانيّة وأساسًا للتّطهر، كتذكّر استخدام فرشاة الأسنان.

حتّى توين لديه ما يتحفّظ بشأنه؛ لو حلّ كربٌ بهادليبرغ فحتمًا له علاقة بإثمٍ ارتكبهُ رفرند بورغس، لكنّ توين يشار إليه بكلمات مُبهمة مثل: «الشيء». في الواقع، لم يرتكب بورغس هذه الخطيئة، والشّخص الذي يعرف تمام المعرفة هو رتشارد، لكنّه تحاشى قول الحقيقة، فهل يكون هو من ارتكبها؟ (نحن أيضًا نجهل الحقيقة). الآن، حين لا تذكُر هوثورن خطيئة

القس الذي يحجب وجهه بحجاب أسود، فإنّ صمته يُثقل القصّة بأكملها، أمّا مارك توين فلا ينبس ببنت شفة، وهذا ببساطة إشارة إلى أنّ هذا التّفصيل هامشي، ولا وظيفة له في القصّة.

يقول بعض المُؤرّخين أنّ مارك توين تعرّض لرقابة صارمة، وحذِرة فرَضتها عليه زوجته أوليڤيا فأصبحت مُوَجّهة أخلاقيّة على كتاباته. (يقولون أيضًا أنّ النّسخة الأولى من القصّة كانت تحتوي على تعبيرات فاحشة أو تجديف، فاكتشفت زوجته المُتزمتة هدفًا سهلًا للتّنفيس عن حردها، وتركت لب الموضوع سليمًا). الأمر المؤكّد هو أنّ رقابته الذّاتيّة تتفوّق على رقابة زوجته، رقابة ذاتيّة شديدة تحاكي البراءة.

بالنّسبة لأعيان هادليبرغ، كما للزّوجات في ***وارث 30.000$***، فإنّ إغواء ارتكاب الخطيئة يتّخذ شكلًا معنويًّا لحساب رأس المال والأرباح، لكن تذكّر: هناك خطيئة لأنّ المال غير موجود. حين تستبدل الأموال بأرقام تتكوّن من ثلاث أو أربع أصفار في البنوك، فإنّ المال يُصبح اختبارًا وجائزة للأخلاق؛ لا يساور هنري آدمز الذّنب حيال ورقة المليون (يتشابه مع اسم أوّل ناقد للتّفكير الأمريكي)، فيُضارب في بيعة منجم كاليفورنيا بشيك أصلي ولكن بلا رصيد. يحتفظ بنزاهته كبطل في حكاية خرافية أو في أحد أفلام الثّلاثينيّات التي تظهر فيها أمريكا الديموقراطيّة مؤمنةً ببراءة الثّروة، تمامًا كما حدث في عصر مارك توين الذّهبي. لن نرى الفساد الحقيقي مختلفًا، إلّا إذا نظرنا إلى عمق المناجم (الحقيقيّة، والنّفسيّة).

[1972]

ديزي ميلر للرّوائي هنري جيمس[1]

صدرت *ديزي ميلر* مُجزّأة إلى فصول في مجلّة عام 1878، ثمّ نُشرت في كتاب عام 1879. إنّها إحدى قصص هنري جيمس القليلة (ولعلّها الوحيدة) التي نالت رواجًا فوريًّا. يبدو هذا العمل -تحت راية المُراوغة وما لم يُفصَح عنه والإحجام- في غاية الوضوح؛ شخصيّة نسائيّة متوهجة بالحيويّة والطّموحات، وهي تُمثّل علانية باقي قصص هذا الكاتب المنطوي، وانعكست موضوعاتها بين النّور والعتمة، في هذا العمل بأكمله.

تقع أحداث هذه القصّة في أوروبا، كأغلب قصص هنري جيمس، وأوروبا هي الوجه المقابل لأمريكا. أمريكا التي تضاءلت إلى نموذج اصطناعي؛ سويسرا وروما مستوطنة للسّياح الأمريكيين المُنعّمين، ذلك العالم الذي قضى فيه جيمس شبابه، ثمّ أدار له ظهره ليستقر في موطن أجداده.

وبعيدًا عن المجتمع وقوانينه التّطبيقيّة المُحدّدة لسلوكيّات الأفراد، انغمس الأمريكيّون في أوروبا التي تُمثّل: الثّقافة، والمجد من ناحية، وعالمًا مُضطربًا وموبوءًا يجب الابتعاد عنه من ناحية أخرى. تزعزُع أمن الأمريكيين جعلهم يضاعفون من تزمّتهم الدّيني، ويحترزون من التّجمّعات. أقام ونتربورن في أوروبا زمنًا طويلًا، فعجز عن التّفريق بيْن بني جلدته الصّالحين، ومن ينتمون إلى طبقة اجتماعيّة أدنى. لكنّ هذا التّشكيك في الهُويّة الاجتماعيّة ينطبق على الجميع (يرى جيمس في هذه المنافي الطّوعية انعكاسًا لذاته) سواء أكانوا «مُتشدّدين» أم مُتحرّرين. تتجسّد الصّرامة الشّديدة (سواء أكانت أمريكيّة أم أوروبيّة) في عمّة ونتربورن التي تقيم

1- تمهيد نوفيلا *ديزي ميلر* التي نشرتها دار ايناودي عام 1971.

في جنيف، كما تتجسّد في السّيدة ووكر، وهي بديلة للعمّة بعض الشّيء، التي انحدرت في بيئة روما الألطف. أمّا المتحررون فهم آل ميلر الذين ذهبوا في رحلة أوروبيّة فرضت عليهم كواجب ثقافي مصاحب لمكانتهم. أمريكا الإقليميّة، قد تتعلّق بالأثرياء الجُدد من أصول عادية، تتمثّل في ثلاثة شخصيات: الأم (شبه غائبة)، وصبي نزق، وفتاة جميلة تكمن قوّتها في شح ثقافتها وعفويتها، لكنّها الوحيدة التي تتمكّن من إرضاء رغباتها باستقلال، فبنت لنفسها حريّة مشكوكًا فيها.

يلاحِظ ونتبرون (جيمس كذلك) كل هذا، لكنّه صاغرٌ أمام محرّمات المجتمع وأحكامه الطّبقيّة، وهو (جيمس أيضًا) يهاب الحياة (أي النّساء). رغم وجود إيعاز ضمني في بداية القصّة ونهايتها بوجود علاقة تربطه بشابّة في جنيف، وفي منتصف القصّة تمامًا، يخشى ونتربورن المواجهة الحقيقيّة العلنيّة مع الجنس الآخر. نلاحظ هنا تماثلًا بين شخصيّة ونتربورن وهنري جيمس في شبابه، حين كان مصابًا برهاب الأفعال الجنسيّة.

حضور «الشّر» غير المحدّد بالنّسبة لهنري جيمس مرتبط باطنيًّا بمعصية الجنس، ومرتبط ظاهريًّا بهتك حاجز الطّبقية، أثارَ فيه خوفًا معجونًا بالذّهول. روح ونتربورن التي يفيض منها التّردّد والتّأخير والتّهكّم من الذّات، منشطرةٌ: يأمل جزء منها أن تكون ديزي «بريئة» ليصارحها بحبّه (برهان ما بعد الموت هو دليل براءتها فيتصالح معها لأنّه منافق)، بينما يتمنّى الجزء الآخر أنْ تكون مخلوقة أضعف بمرتبة أدنى، حتّى يُسوّغ «عدم احترامها» (ومن الواضح أنّه يرفض احترامها لمجرد تحقيق هذه الفكرة).

عالم «الشّر» الذي يُنكر روح ديزي يتمثّل أوّلًا في يوجينيو الخادم، ثمّ بالسّيد جيوڤانيلّي الوسيم الرّوماني، وهو جامعٌ للمهور وكل ما في مدينة روما: برخامها، طحالبها، وحتّى ناقلات الملاريا. أسوأ الأقاويل والأكاذيب التي يقولها أمريكيو أوروبا عن آل ميلر تتعلّق بخادمهم الذي يسافر معهم أثناء غياب السيد ميلر، ويتجبّر على الأم وابنتها. قُرّاء *استدارة البرغي* (نوڤيلا مخيفة كتبها جيمس) يُدركون إمكانيّة تجسيد عَمالة المنزل لشرٍ لا شكل له بالنّسبة لجيمس. لكنّ هذا الخادم (الكلمة الإنجليزيّة دقيقة ولا يُقصد بها المعنى الإيطالي. الخادم هنا هو الشّخص الذي يرافق أسياده في أسفارهم

الطويلة، ومن واجباته ترتيب سفرهم ومقر إقامتهم) قد يخالف تحاليلنا (من القليل الذي قرأناه)، بمعنى أنّه الوحيد الذي يمثّل السُّلطة الأبويّة الأخلاقيّة واحترام التّقاليد في الأُسرة. لعلّ انتهاك الرّوابط موجود هنا، في استبدال صورة الأب برجل من طبقة أدنى. امتلاك يوجينيو لاسم إيطالي يُعدّنا لقادمٍ أسوأ، سنشاهد أنّ سفر آل ميلر إلى إيطاليا هو سقوط في الجحيم (قدرٌ محتوم، وقد يكون أقل محتوميّة من زيارة البروفيسور أشينباخ لڤينيسيا، في القصّة التي سيكتبها توماس مان بعد خمس وثلاثين عامًا).

وعلى عكس سويسرا، لا يمكن لمناظر روما الطّبيعيّة في روما أنْ تجبر الفتيات الأمريكيّات على التّحكّم بذواتهم بمجرّد الاعتماد على قوى الطّبيعة، والتّقاليد البروتستانتيّة، والمجتمع الحازم. سفر الأسرة بالعربة إلى بينشو يثيرُ دوّامة من الثّرثرات، وسَطٌ لا يعرفُ ونتربورن فيه إذا كان من واجبه حماية شرف الفتاة الأمريكية لحفظ ماء الوجه أمام الكونتات والماركيزات الرّومانيّات (وريثات شعار النّبالة لفرسان القرون الوسطى) أو لتجنّب السّقوط في مستنقع الاختلاط بعرق أدنى. استحضار الخوف هنا الذي يفوق الخوف من السّيد جيوڤانيلّي (يشبه يوجينيو في أنّه يمكن أن يكون حاميًا لعفّة ديزي، هذا إذا لم يكن حماية لموطنه)، يتآلف مع شخصيّة صامتة، لكن لها قوّة حاسمة في آليّة السّرد: الملاريا.

في روما القرن الماضي، ستهوي زفرات المستنقعات المميتة مساءً؛ هذا هو «الخطر» -مجاز عن مخاطر أخرى مُحتملة- حُمى قاتلة ستقتنص الفتاة التي تخرج ليلًا أو ترافق أشخاصًا غير مناسبين. (في حين أنّ الخروج ليلًا في قارب على مياه جنيف النّظيفة، لا يجلب خطرًا كهذا). ديزي ميلر ضحية الملاريا، قداسة البحر الأبيض المتوسّط الغامضة. لم يظفر بروحها تشدّد أبناء ملّتها، ولا رجز الأوائل، ولهذا السّبب قرّر الفريقان التّضحية بها في محرقة وسط الكولوسيوم تمامًا، حيث يتجمّع بخار العفن في الدّجى بانبعاثات غير محسوسة، كسُطورٍ أوشك جيمس على كتابتها، لكن آثر عدم فعل ذلك.

[1971]

ڤيلا على الرّمال
للرّوائي روبرت لويس ستيفنسون[1]

ڤيلا على الرّمال حكاية فيها بُغضٌ للجنس البشري؛ بغضٌ نشِطٌ ناتجٌ من الاكتفاء الذّاتي والهمجيّة، بغض البشر يعني للشاب بُغض النّساء أيضًا، وهو ما دفع البطل للذّهاب وحيدًا إلى المستنقعات الإسكتلندية حيث نام في خيمة واقتات على الثّريد. عزلةُ باغضٍ واحدٍ للبشر لا تفتح الكثير من الاحتمالات السّرديّة، لكنّ الرّواية تتطوّر بسبب وجود باغضيْن للبشر أو باغضيْن للنّساء. شابّان، يختبئ أحدهما عن الآخر، ويتجّسسان بعضهما على بعض، في مكان يستحضر العزلة والهمجيّة.

يمكننا القول إذن إنّ *ڤيلا على الرّمال* هي حكاية رجليْن يشبه أحدهما الآخر، كأنّهما أخوان، يجمعهما بُغض البشر والنّساء، لكن تنقلب علاقتهما رأسًا على عقب وتتحوّل إلى عِداء لأسباب مجهولة. الصّراع التقليديّ في القصص الرّومانسيّة يفترض وجود امرأة، والمرأة التي يتعلّق بها قلبان كارهان للبشر لا بد أنّها تستحق حبًّا خاصًّا غير مشروط، حبًّا يُجبر الرّجليْن على التّنافس بنخوةٍ وإيثارٍ. هذا يعني وجوب تعريض المرأة لتهديد خارجي، فيتّحد الصّديقان السّابقان من جديد، رغم اشتراكهما في حبّ هذه الشّابّة.

لكنّنا سنقول إنّ [نوڤيلّا] *ڤيلا على الرّمال* تدور حول لعبةِ اختفاءٍ كبيرةٍ يلعبِها راشدان؛ يختبئ الصّديقان بعضهما عن بعض، ويتجسّسان بعضهما على بعض، والجائزة هي المرأة. أضف إلى هذا أنّ الصّديقيْن والمرأة متظافرون على العدو ويتجسّسون عليه، والجائزة في لعبتهما هي حياة

1- تمهيد نوڤيلّا *ڤيلا على الرّمال* التي نشرتها دار ايناودي عام 1973.

الشّخصية الرّابعة التي ليس لها دور آخر غير الاختباء، في موقع يُلائم الظّهور والاختباء.

يتبيّن الآن أنّ *ڤيلا على الرّمال* مستوحاة من موقع طبيعي. من الكثبان الرّمليّة على سواحل معزولة في إسكتلندا، لا يمكن إلّا أنْ تنشأ قصّة أشخاص يظهرون ويستتِرون، ولا توجد طريقة يُبرز فيها ستيفنسون معالم الطّبيعة أفضل من تقديم عنصرٍ مُغاير ودخيل. ولتهديد شخصيّات القصّة استخدم ستيفنسون المُستنقعات الإسكتلنديّة، والرّمال المتحركة، ورجال الشّرطة الإيطاليّة (الكارابِنييري) ذوي القبّعات السّوداء.

من خلال التّقريبات والبدائل، حاولت تعريف النّواة الخفيّة: **للقصّة** -تضم أكثر من حبكة كأغلب القصص- **والأسلوب** الذي يضمن القبض على انتباه القارئ، **وتشويقها** الذي لم يتلاشَ رغم العدد الهائل من المشاريع الأدبيّة المختلفة التي بدأها ستيفنسون ثمّ هجرها. الحبكة الأولى نفسيّة، وتتعلّق بصديقيْن وعدُوّيْن في آن واحد ولعلّها النّسخة الأولى من قصة لاحقة لستيفنسون: *الأستاذ بالانتري* التي مهّد لها ستيفنسون بحديثٍ عن الاختلاف الفكري بين نورثمور (مُفكّر بايروني حُر) وكاسيليس ذي القيَم الڤكتوريّة. أمّا ***الحبكة الثّانية***، **فهي قصّة عاطفيّة**، وهي أضعف الحبكات نظرًا لوجود شخصيّتيْن تقليديّتيْن: فتاة خلوقة، ووالدها المُفلس المُخادع الجشع.

الغَلَبة للحبكة الثّالثة؛ لأنّها روائيّة بامتياز، ومحورها التآمر المراوغ الذي ينشر أطرافه في كل ناحية، محورٌ لم يفقد تأثيره منذ القرن التّاسع عشر إلى يومنا هذا، ويعود نجاحه إلى أسباب كثيرة: أولها، كتاباتها بسطورٍ قليلة وعبّر فيها ستيفنسون عن خطر رجال الكارابِنييري (من ظفر أصدر صريرًا على نافذة مُبتلّة بالمطر، إلى قبّعة سوداء طافية على الرّمل المُتحرّك). القُبّعة (أو شبيهتها) تُذكّرنا بالقراصنة الذين يقتربون من الأدميرال بينبو في نُزلٍ ذُكر في *جزيرة الكنز*. نال الكاربوناري تعاطف الكاتب معهم، رغم عدوانيّتهم والفزع الذي يُثيرونه في القلوب بما يتوافق مع تقاليد الرّواية البريطانيّة، ويناقض كرهنا للمصرفي، وبهذا يُضيف ستيفنسون إلى الحبكة المُعقّدة تباينًا داخليًّا، أكثر إقناعًا وفاعليّة. نجح هذا التّباين في نهاية المطاف لأنّنا

انغمسنا أكثر من ذي قبل في قلب لعبة طفوليّة بيْن محاصرة عصابة مُعادية، والهروب منها، واعتداءاتها.

المصدر العظيم الذي يملكه الأطفال هو معرفتهم لطريقة استمداد الأفكار والمشاعر التي يحتاجونها من المساحة المتاح لهم اللعب فيها. احتفظ ستيفنسون بهذه المهارة؛ فاستهلّ قصّتهُ بقصر عالٍ وسط الطّبيعة (القصر «تصميمه إيطالي»، أيمكن أن يكون هذا بمنزلة إشارة إلى تدخّل عنصرٍ غريب وغير مألوف؟). بعدها نُلاحظ وجود مدخلٍ سرّي للمنزل الخالي، واكتشاف طاولة مجهزة، ونار موقدة، وأسرّة مُرتبة، رغم عدم وجود أي شخص ... حكاية خياليّة تحوّلت إلى قصّة مغامرة.

نشرَ ستيفنسون نوفيلّا *قصر على الرّمال* في مجلة *كورنل*، في عددي سبتمبر وأكتوبر من عام 1880، وبعد عاميْن، أيْ في عام 1882، ضمّها إلى مجموعة قصصيّة بعنوان *ألف ليلة وليلة جديدة*. هناك فارق ملحوظ بيْن الطّبعتيْن: تبدأ النّسخة الأولى من القصّة برسالة يكتبها أبٌ هرم يشعر بدنو أجله، لأبنائه بهدف كشف سرّ أسري؛ طريقة تعرّفه على والدتهم التي فارقت الحياة منذ مدّة. يخاطب المؤلّف قارئ القصّة بعبارات حميمة، من مثل: «أبنائي الأعزاء»، بينما ينادي حبيبته: «أمّكم»، «أمّكم العزيزة»، «أم أبنائي»، ويطلق على الشّخص المشؤوم -والدها- «جدّكم». أمّا في النّسخة الثّانية من الحكاية التي صدرت في كتاب، يبدأ ستيفنسون روايته من العبارة الأولى مُباشرة: «كنت أميل إلى العزلة والوحدة في شبابي»، ويُشير إلى البطلة بكلمة: «زوجتي» أو يناديها باسمها: كلارا، أمّا الرّجل العجوز، فيشير إليه بقول: «والدها» أو «هدلستون». لا بُدّ أنّ هذا التّغيير يدُلُّ على أسلوب سردي مختلف، طبيعة مختلفة للقصّة تنقيحاتها قليلة: الاستغناء عن التّمهيد، والمراسلات الموجّهة إلى الأبناء، والإحالات الكثيفة إلى والدتهم، أمّا باقي التّفاصيل، فلم يتغيّر فيها شيء. (هناك عدد قليل من التّنقيحات والاقتطاعات المُتعلّقة بهدلستون العجوز، ذي السّمعة السّيئة في النسخة الأولى من الحكاية، وبدلًا من أن يُهذّبها إذعانه لأسرته كما نتوقّع، ازدادت سوءًا. قد يعود السّبب إلى أنّ أعراف المسرح والرّواية قد جعلت مواجهة الابنة الملائكيّة لوالدها المُخادع الجشع أمرًا عاديًّا. تكمن

المشكلة الحقيقيّة في تقبّل النّهاية المريعة لقريب لم يُدفن حسب مراسم الدّفن المسيحيّة، وهذا يعطي انطباعًا بأنّ القريب دنيءٌ سافل).

يقول (إم آر ردلي) -محرّر طبعة سلسلة Everyman's Library- أنّ *قصر على الرّمال* عملٌ أدبي فاشل حيث فشلت شخصياتها في إثارة أدنى اهتمام في القارئ، والنّسخة الأولى من الحكاية فقط، التي بدأها ستيڤنسون من كشف سرّ أسري هي التي تبعثُ التّعاطف والتّرقب في القارئ. ولهذا السّبب -بخلاف العُرف الدّارج بأنّ الطّبعة الأحدث من العمل التي راجعها الكاتب هي الموثوقة- أعاد ردلي طبع نسخة مجلّة *كورنل*. أختلفُ مع رأي رادلي لسببين: الأوّل، أجد أنّ النّسخة الثّانية -خاصّة المنشورة في كتاب *ألف ليلة وليلة جديدة*- من أفضل ما كتب ستيڤنسون. أمّا السّبب الثّاني فيعود إلى استحالة التّأكّد من ترتيب النّسختين؛ أفكّر بمراحل الكتابة المختلفة التي تعكس تردد ستيڤنسون في شبابه، فمن المنطقي أنّ يختار الكاتب مقدّمة مباشرة وسريعة. لنتخيّل ستيڤنسون حين بدأ يكتب قصّته بهدف حماسي، ومع تعمّقه في السّرد اكتشف أنّ العلاقة بيْن كاسيليسو ونورثمور معقّدة وتتطلّب تحليلًا نفسيًّا أعمق ممّا أراد توظيفه، وحين اكتشف أنّ قصّة الحب مع كلارا تقليديّة ولا حيويّة فيها، أضاف المقدّمة التي تفيض بالمشاعر الأسريّة. هذه هي النّسخة التي نشرها في المجلة؛ ولأنّه غير راضٍ عن مُجرياتها، فمن المنطقي حينئذٍ أنْ يعيد كتابة القصّة من الصّفر؛ بدءًا من اقتطاع المُقدّمة، والتّعريف بالشّخصيّة النّسائيّة منذ البداية، لأنّ هذا هو الحل الأمثل لإكسابها الاحترام والتّوقير، فاستبدل «أمّكم» بـ«زوجتي» (نسي استبدالها في مرّة واحدة فاختلّ النّص نوعًا ما). هذا تخميني، ولا يمكن إثباته أو دحضه إلا بمقارنة النّسختيْن المطبوعتيْن؛ الحقيقة الوحيدة الثّابتة هي تردد الكاتب؛ تردّده ثابت ويظهر في أنّه يلعب لعبة الظّهور والاختفاء مع النّص، كأنّه يريد مَدَّ أجل طفولته التي يعلم علم اليقين أنّها ماضٍ لن يعود.

[1973]

قباطِنة جوزف كونراد[1]

فارق جوزف كونراد الحياة قبل ثلاثين عامًا، في الثّالث من أغسطس عام 1924، في منزله الريفي في بيشوبورن قرب كانتربري، عن عمر يناهز السّادسة والسّتين، أمضى منها عشرين عامًا بحارًا، وثلاثين عامًا كاتبًا. كان كاتبًا ناجحًا في حياته، لكنّ شهرته الحقيقيّة من ناحية النّقد الأوروبي بدأت بعد وفاته. صدر في 24 ديسمبر 1924 عددٌ مُخصّص له بالكامل من مجلّة *La Nouvelle Revue Francaise*، فيه مقالان كتبهما أندريه جيد وپول ڤاليري: الفاني الخالد. أُنزل رفات الرّبان العجوز البحّار في البحر بحضور حرس التّشريف من ضمنهم أرقى الأدباء والمُثقّفين. صدرت أوّل ترجمة لأعماله نشرها [النّاشر إدواردو] سونزونيو بتغليف أحمر في سلسلة «أدڤنشر لايبراري»، ورشّحها إيميليو چيكّي للقرّاء ذوي الذّائقة الرّفيعة.

حقائق بسيطة كفيلة بتوضيح أهميّة كونراد الذي عاش حياة تفيض بالتّجربة العمليّة، والأحداث. امتلك إبداعًا روائيًّا خصبًا، ودقّة أسلوب فلوبير، وجمعته علاقة مع جماعة الانحلال الأدبي[2]. لكونراد اليوم قاعدة قُرّاء كبيرة في إيطاليا، ومن عدد التّرجمات المُتاحة لأعماله (نشرت دار بومپياني أعماله الكاملة، ونشرَت دارا ايناودي وموندادوري بعض التّرجمات المُتفرّقة في مجلّدات ضخمة، وطبعات شعبيّة، ونشرت دار فلترينيلّي عملَيْن مَن أعماله مؤخرًا) بإمكاننا تحديد مكانة هذا الكاتب وأهميّته بالنّسبة لنا.

1- نُشر المقال في صحيفة *ليونيتا*، بتاريخ 3 أغسطس 1954.

2- تُشير كلمة الانحلال إلى فترة زمنيّة لها أسلوبها الخاص في العقود الثّلاثة الأخيرة من القرن التّاسع عشر. المُترجمة.

أعتقد أن كثيرًا ممّن توجهّوا إلى كتابات كونراد بدافع حبّهم لقصص المغامرة، لكنّنا لا نجد في قصصه مجرّد مغامرات، بل آراءً جديدة عن البشر، أحداثًا ودولًا تفوق التّوقعات وتساعدنا على فهم علاقة الإنسان بالعالم بشكل أوضح. على أحد رفوف مكتبتي المثالية، تجاور كُتب كونراد كُتب ستيڤنسون، رغم اختلافهما في نمط الحياة والأسلوب السّردي. شعرت أكثر من مرّة بإغواء نقل كُتبه إلى رفٍ آخر الوصول إليه صعبٌ، حيث أحتفظ بروايات هنري جيمس وپروست التّحليلية والنّفسيّة، الكاتبين اللذين يستخرجان أدقّ التّفاصيل المنسيّة في حيواتنا. كما فكّرت بوضع كُتب كونراد في رف المهووسين بالجمال، مثل: إدغار ألان پو، عاشق التّلاعب بالعواطف. رؤيته ذات الرّؤية المُظلمة تجاه العالم المُجرّد لا تُرجّح (لم يجهز بعد، ولم أختر كُتُبه) وضعه على رف «أدباء الأزمات».

وبدلًا من حدوث ذلك، باتت كُتُبه في متناول يدي دائمًا، إلى جانب كتب ستندال الذي يُشبهه قليلًا، وإلى جانب كُتب نيڤو الذي لا يُشبهه بتاتًا. لا أُصدّق الكثير ممّا كتبه، لكنّي أومن أنّه كان قبطانًا ماهرًا، وأنّه أودَعَ في قصصه عناصر من الصّعب الكتابة عنها؛ فرَض الشّعور بالتّكامل مع العالم سيطرته على الحياة العمليّة، شعور بإثبات وجود الإنسان من خلال أفعاله، في تضمين الأخلاق في عمله، التّصرّف الأمثل في المواقف، سواء على سطح سفينة تمخر العباب أو في صفحة كتاب.

هذا هو جوهر روايات كونراد الأخلاقي، وأنا سعيد لاكتشافه بشكله النّقي، في عمل غير روائي: *مرآة البحر*، وهو كتاب يضم مقالات عن مواضيع بحريّة: آليّة تثبيت الجواري، وتحريكها، والمراسي، ورفع الأشرعة، والحمولة... إلخ. (أعتقد أنّ بييرو خافير هو أوّل من ترجم *مرآة البحر* إلى الإيطاليّة بسردٍ جميل. لا بدّ أنّه استمتع وعانى من ترجمة كل تلك المصطلحات الملاحيّة. الكتاب موجود في المُجلّدين العاشر والحادي عشر من الأعمال الكاملة التي نشرتها دار بومپياني، ويضم المجلّد حكاية *بين البر والبحر* الرّائعة أيضًا (نشرتها دار ايناودي كذلك)).

ومن غير كونراد قادر على التّعبير عن أدوات صنعته بهذه الدّقّة الشّديدة، وبهذا الشّغف، وبغياب البلاغة الأدبيّة، والجماليّة؟ بلاغة تظهر

فقط في النّهاية، عند تمجيد تفوّق البحريّة الإنجليزيّة، واستحضار نيلسون في ترافلغار، لكنّها في ذات الوقت، تُبرز الخلفيّة الجدليّة والعمليّة لهذه الكتابات التي ما زالت حاضرة عند حديث كونراد عن البحر وسفائنه، حين نحسبه غارقًا في تأمّلٍ جحيمٍ ميتافيزيقي؛ يؤكّد دومًا حسرته لأفول أعراف البحريّة، ويعظّم دائمًا أسطورته عن البحريّة البريطانيّة التي كانت تضمحِل.

كان هذا جدلًا إنجليزيًّا بامتياز، اختاره كونراد لكونه إنجليزيًا، واختار أن يكون إنجليزيّ الطّرح، ونجح فيه؛ لو لم يشغل مكانةً في المجتمع، ولو اعتبرناه مُجرّد «ضيفٍ مُصَوّر» لهذا النوع من الأدب -حسب تعبير ڤيرجينيا وولف- لا يمكن حينذاك تعريفه في إطار تاريخي. ولد جوزف كونراد في بولندا، وأُطلق عليه اسم (تيودور جوزف كونراد نيلزك كورزِنيوسكي). كان ذا «روحٍ صَقلبيّة»[3] وعانى من عُقدة هجر الأرض الأم، وهو يُشبه دوستويفسكي من حيث كرهه للقوميّة، وقد كتبتُ عن هذه المسألة أوراقًا كثيرة لسنا في صدد الحديث عنها. عزَم كونراد وهو في العشرين من عمره على الانضمام إلى الأسطول التّجاري الإنجليزي، فيما دخل عالم الأدب الإنجليزي وهو في السّابعة والعشرين. لم يتّبع تقاليد عائلته، ولا ثقافتها، ولا حتّى دينها (اعتبر نفسه غريبًا عنهم)، لكنّه وطّد صلته مع المجتمع الإنجليزي من خلال البحريّة، واعتبر ماضيها هو ماضيه، وأفكارهم أفكاره، وكره ما ناقض مزاجه. أطباعُه إنجليزيّة بامتياز، إذْ كان قُبطانًا نبيلًا لطالما أراد تجسيده في الحياة وفي أكثر التّجسيدات الإبداعيّة إذهالًا على الورق من ناحيةٍ: بطوليّة، وعاطفيّة، وتخيُّليّة، وسّاخرة، وزائفة، ومُفلسة، وتعيسة. من (ماك وير) القبطان البليد في حكاية *الإعصار*، إلى بطل *لورد جيم* الذي تغلب على هوسِه بفِعلٍ جبان.

أصبح القبطان (جيم) تاجرًا؛ وظهر في الرّواية عدد كبير من التّجار الأوروبيين المهرّبين الذين «يختبؤون» في المناطق الاستوائيّة. أشخاص عِرفهم خلال تجربته البحريّة في الأرخبيل الماليزي. يتذبذب إسهام كونراد الإنساني بين: الطّبقة الأرستقراطيّة التي ينتمي لها ضابط البحريّة، ومهانة مغامراته الفاشلة.

3- أشخاص استوطنوا بلاد البلغار، ثمّ انتشروا في أوروبا، ويُطلق عليهم السُّلاف.

يظهر هذا الإعجاب بالمنبوذين، والمُتشرّدين، والمجانين في كتابات كاتب آخر بعيدٍ كُلّ البُعد عن كونراد، لكنّه عاصر كونراد تقريبًا، إنّه مكسيم غوركي. اهتمامهما بهذا النّوع من الإنسانيّة، واللاعقلانيّة، وانعدام الرّضا الذّاتي مُثير للفضول (اهتمام مُشترك بين جيل كامل من الأدباء يمتد إلى كنوت هامسون وشيروود أندرسون) اهتمامٌ تَجذّر أصلاه البريطاني المُحافظ، والرّوسي الثّوري بثبات وقُوّة في الوعي البشري.

وبهذا نصل إلى أفكار كونراد السّياسيّة؛ نزعته الرّجعية العنيفة. كان يخشى الثّورة والثُّوار (ممّا جعله يكتب روايات كاملة تناهض الثّورة والفوضويين، رغم أنّه لم يقابل أيًّا منهم) بسبب كونه ابنًا لأرستقراطيين بولنديّيْن، وبسبب الأوساط التي تردّد عليها في مرسيليا بين المنافي الإسبانية الفوضوية والمُستعبدين الأمريكيين، وبسبب تهريب الأسلحة لدون كارلوس. ومن خلال إدراج هذه الأفكار في سياق إنجليزي فقط، نتمكن من إدراك عقدة تاريخيّة فيها تشبه ما عناه بلزاك لماركس، وتولستوي للينين.

عاصر كونراد فترة انتقاليّة من رأسماليّة وإمبرياليّة بريطانيا، والانتقال من السّفينة الشّراعيّة إلى البُخاريّة. شيّد عالم أبطال رواياته على ثقافة ملاك السّفن الشّراعية الصّغيرة، وهو عالم عقلاني شديد الوضوح، ويتّسم بالانضباط في العمل، والشّجاعة والالتزام بالواجبات، ويمقت الجشع المادي. الأسطول البخاري الجديد الذي امتلكته شركات كبيرة بدا له جديرًا بالازدراء وبلا قيمة، كقبطان وضباط «باتنا» الذين دفعوا (لورد جيم) إلى خيانة مبادئه. إذن، كل من يتغنّى بالقيَم المُندثرة يتحوّل إلى دون كيخوته أو مُستكين، مُنقاد إلى القُطب الآخر لإنسانيّة كونراد؛ حثالة البشر، ووكلاء تجاريّون عديمو الضّمير، والبيروقراطية الاستعماريّة «مخنوقة»، التّطهير العرقي في أوروبا الذي بدأ ينتشر في المُستعمرات، والذي يُقارنه كونراد بقصّة رومانسيّة قديمة لمغامر/ تاجر مثل القبطان (توم لينجارد).

في رواية *انتصار* التي تقع أحداثها في جزيرة مهجورة، هناك لعبة مطاردة ضارية، تشتمل على شخصيّة كيخوتيّة مُسالمة -هايست- وهناك أشرار منحطّون، والمُناضلة لينا التي توافق على مقاومة الشّر، وتُقتل، لكنّها تنتصر معنويًّا على اضطراب العالم.

الإيمان بصلابة الإنسان راسخ بسبب حالة التّماهي التي نجدها في أغلب كتابات كونراد. وبعيدًا عن أيْ تشدّد فلسفي، نلاحظ أنّه استشعر اللحظة الحاسمة للفكر البرجوازي الذي فقد فيها التّفاؤل العقلاني آخر أوهامه، وانتشار اللامنطقيّة، واقتحام الرّوحانيّة للميْدان. اعتبر كونراد الكون مُعتمًا ومُعاديًا، لكنّه منصاعٌ لقوّة الإنسان، وبسالته، ونظامه الأخلاقي. غمرةُ انهيارٌ ثلجي فوضوي وأسود، وكونٌ مليء بالغموض والإحباطات، لكنّه قاوم بإلحاديّة بشريّة كما فعل (ماك وير) وسط الإعصار. كان رجوعيًّا عنيدًا. لن يفهم أدب كونراد اليوم إلّا من آمن إيمانًا تامًّا بقدرات الإنسان، ومن التمس الرّفعة والسّمو في العمل، ومن عرَفَ أنّ «مبدأ الإخلاص في العمل» الذي أولاه اهتمامًا خاصًّا، لا يمكن تطبيقه على الماضي فقط.

[1954]

باسترناك والثّورة[1]

تزورنا في منتصف القرن العشرين رواية عظيمة كُتبت في روسيا القرن التّاسع عشر، كأنّها شبح الملك الذي زار هاملت. هذا هو الشّعور الذي أثارته رواية **دكتور جيڤاگو** (دار فلترنيلّي، ميلان 1956) لكاتبها بوريس باسترناك، فينا نحن قُرّاءها الأوائل الأوروبيين، أثارت عاطفة «أدبيّة» بحتة، لا سياسيّة. غير أنّ مُفردة «أدبيّة» لا تعبّر عنها تمامًا؛ فالحدث الحقيقي هو نشوء علاقة بين القارئ والكتاب؛ حين قرأنا الرّواية شكّكنا في قراءات شبابنا؛ حين قرأنا كتبًا روسيّة عظيمة أوّل مرّة، لكنّها لا تُشبه نمط هذه الرّواية الأدبي. زمانٌ بحثنا فيه عن تأمّلات عامّة في الحياة، تأمّلات بمقدورها إيجاد علاقة مُباشرة بين صغائر الأمور والكون، واحتواء المُستقبل من خلال إعادة تجسيد الماضي. نقرأ هذا الرّواية المبعوثة من القرن الماضي على أمل أنْ تكشف لنا عن المُستقبل، لكن شبح والد هاملت -كما نعرف- يريد التّدخل في مشكلات الحاضر، وأخذها معه إلى زمن حياته، إلى الماضي. لقاؤنا برواية **دكتور جيڤاگو** مُحزن ومُؤثّر، ويشوبه عدم الرّضا، والاختلافات. كتابٌ بوسعنا مناقشته أخيرًا! لكنّنا نكتشف أحيانًا ونحن في خضم نقاشنا أنّ كُلّا منّا يتحدّث عن أمرٍ مُختلفٍ. من الصّعب مجادلة الأسلاف!

حتّى الأساليب التي يستخدمها الشّبح العائد لإثارة عواطفنا تعود إلى زمنه، فبعد عشر صفحات من بداية الرّواية، يتساءل البطل عن غموض الموت، ونهاية الإنسان، وروح المسيح. لكن المفاجأة تكمن في خلق مناخ داعم ومُساند لهذه الجدالات التي تجتذب القارئ للأدب الرّوسي المُرتبط

1- «الماضي والحاضر»، 3 مايو-يونيو 1958.

بتساؤلات صريحة وعظيمة هجرناها في العقود الأخيرة، مذ بدأنا نميل لدوستويفسكي لكونه أجنبي عملاق الشّأن، عوضًا عن كونه قامة محوريّة.

لا يلازمنا هذا الانطباع الأوّلي زمنًا طويلًا. سرعان ما سيقابلنا -يعرف الشّبح تمام المعرفة الجدران التي نحبّذ التّوقف عندها- سردٌ موضوعي يعجُّ بالحقائق والشخصيات والأشياء التي بإمكان القارئ تقطير الفلسفة منها قطرة تلو القطرة، جهدٌ شخصي ومغامرةٌ يقدم القارئ عليهما بما يخالف تلك الكتب المثيرة للجدل الثّقافي الافتراضي. هذه الحالة المزاجية للتّفلسف الجاد تملأ صفحات الكتاب، لكنّ مساحة العالم الشّاسع النّابض في صفحاتها تسع هذه الفلسفة وغيرها. آمن پاسترناك أنّ الطّبيعة والتّاريخ لا ينتميان إلى نظاميْن مختلفيْن، إذْ إنّهما متّصلان ويتحدّدان بالوجود البشري، ولهذا فضّل السّرد على التّنظير البحت. وبهذا، تتوحّد التّأمّلات مع أنفاس البشرية والطّبيعة جمعاء دون هيمنة خانقة. لا نعثر على مغزى الرّواية في كم أفكارها، بل في حاصل صورها وأحاسيسها، وفي الحياة، وفي الصّمت، وهذا هدف الرّوائيين الحقيقيين. انتشار الرّواية الأيديولوجي، وهذه النّقاشات التي تشتعل ثم تهمد باستمرار، لهي من فعل: الطّبيعة والتّاريخ، الأفراد والسّياسة، الدّين والشعر، وكأنّها استكمال لنقاشات سابقة مع أصدقاء، وتشييد لغرفة سقفها عالٍ لاحتواء التّواضع الشديد في تقلّبات الشّخصيّات التي تولد «كتنهيدة حُبِست طويلًا» (تشبيه جميل استخدمه پاسترناك في معرض حديثه عن الثّورة). نَثَر پاسترناك في صفحات روايته توقَهُ لرواية ما عادت موجودة.

ومع ذلك، يمكننا أنْ نقول: لا يوجد كتابٌ أكثر تمثيلًا «للاتّحاد السّوڤيتي» من رواية *دكتور جيڤاگو*. وأين عساها أنْ تكتب في غير هذا البلد الذي تجدل فيه فتياته شعورهن ؟ شبابٌ في مطلع القرن العشرين: غوردون، يورا، وتونيا، ثلاثي مولع «إلى حد الهوس بالعفّة والطّهارة»[2]، وجوههم تختلف عن وجوه «شباب الاتّحاد الشيوعي» شاردي الذّهن الذين

2- باسترناك، بوريس. دكتور *جيفاكو* (2001)، (نخبة من الأدباء العرب، مترجم). دمشق: دار المدى (تاريخ نشر الرّواية الأصلي 1957).

التقينا بهم عدّة مرّات في البعثات؟ سألنا أنفسنا آنذاك، عند رؤية التّحفّظ الشّديد لِهِمّة الشّعب السّوفيتي الذي أنقذهم من متاعب وصعوبات (البحث عن الصّيحات الدّارجة، والتّوق للاستكشاف، والتّجربة، والحقيقة) عايشها الغرب خلال الأربعين عامًا الأخيرة (في الثّقافة، والفنون، والأخلاق، والتّقاليد)، وتساءلنا عن نتائج التّركيز الدائم على كلاسيكيّاتهم، مُقارنةً بدروس شديدة القسوة، ومهيبة، ومُستحدثة تاريخيًّا. كتاب باسترناك هذا هو الجواب الأوّل. ليس جواب شاب كما يتوقّع معظمنا، بل إجابة أديب كهل، ذي أهميّة كبيرة لأنّه يوضّح لنا اتّجاهات رحلة داخليّة نضجت أثناء فترات صمته الطّويلة. باسترناك آخر ناجٍ من روّاد الشّعر الغربي في العشرينيّات ولم يُفجّر في «الثّلج» ألعابًا ناريّةً احتفاليّة احتفظ بها زمنًا طويلًا؛ إذْ أمضى هو الآخر -منذ مقاطعة حواره مع الطّلائعيّة العالميّة التي كانت بمنزلة حيّزٍ طبيعي لشعره- سنوات من عمره في معالجة كلاسيكيّات القرن التّاسع عشر، واضعًا نصب عينيه تولستوي الذي لا نظير له. قرأ باسترناك روايات تولستوي بطريقة تختلف تمامًا عن نمط الجماليّات الذي اعتبرهُ نموذجًا معترفًا به، وقرأ سيرته بطريقة تختلف عن المعهود. رواية خرجت مناقضة لمظهر «الواقعيّة الاشتراكيّة» الزّائف في القرن العشرين، كما خرج ولسوء الحظ من أسوأ ما في الاشتراكيّة الإنسانيّة. هل نقول إنّ اختيارات باسترناك الأسلوبيّة عَرضيّة؟ تحرّك باسترناك الطّلائعيّة داخل القضيّة الثّوريّة، أمّا باسترناك «المُحتذي بتولستوي» فيتوق إلى ماضٍ سبق الثّورة؟ هذا رأيٌ مُجحِفٌ، حيث إنّ ***دكتور جيفاكو*** رواية لا تحن إلى فترة ما قبل الثّورة.

من سنوات روّاد روسيا والاتّحاد السّوفيتي المحتدمة، حافظ باسترناك على تطلعهم نحو المستقبل، وعلى تساؤلهم المؤثّر عن صناعة التّاريخ؛ فكتبَ هذه الرّواية -كأنّها ثمرة مُتأخّرة من عُرف عظيم اندثر- التي شقّت طريقها إلى مصاف أهم الكتب المعاصرة في الأدب الغربي التي منحتها موافقة ضمنيّة.

في الحقيقة، أومن أنّ كلّ رواية تقع أحداثها «في القرن التّاسع عشر»، وتغطّي حبكتها مرحلة زمنيّة طويلة، بتوصيفٍ تفصيلي للمجتمع، تقودنا بالضّرورة إلى رؤية باعثة للحنين بتحفّظ. هذا أحد أسباب اختلافي مع

لوكاس؛ نظريّته عن «المنظورات» يمكن استخدامها بشكل عكسي على الجنس الأدبي المُفضّل لديه. ولا عجب في أنّ زماننا هو زمان القصّة القصيرة أو الرّواية القصيرة، والسّير الذّاتيّة لأسباب وجيهة؛ بإمكان السّرد المعاصر المُتفرّد نقل قوّته الشّعرية للحظة الرّاهنة (أي عصر)، فيبرز قيمتها باعتبارها لحظة فارقة لانهائيّة. وعلى هذا فالرّواية يجب أنْ تكون في «الحاضر»، تتطوّر حبكتها أمامنا، مُوحّدة الزّمن والفعل كأنّها مأساة إغريقيّة. ومن يطمح اليوم لكتابة رواية «خالدة» -باستثناء المكتوبة ببلاغة- سينتهي به المطاف إلى كتابة رواية ينجذب توتّرها الشعري إلى «الماضي». يفعل پاسترناك ذات الأمر تقريبًا؛ يصعب حصر مكانته في التّاريخ في تعريف، وروايته ليست «قديمة الطّراز».

من ناحية فنيّة، وضع رواية *دكتور جيڤاگو* في تصنيف «يسبق» تفكيك روايات القرن العشرين محض هراء، ففي الرّواية نوعان من التّفكيك: النّوع الأوّل هو تجزيء الموضوعيّة الواقعيّة في عواطف آنيّة أو إلى تفاصيل دقيقة في الذّاكرة. أمّا النّوع الثّاني فهو تجسيد تقنيّة التّعقيد التي تُعتبر خربشة هندسيّة، تقودنا إلى محاكاة تهكميّة، تلاعب بالرّواية التي شُيّدت بأسلوب «تخييلي». دفع تلاعب پاسترناك بالرّواية إلى نتائج مُتطرّفة، وذلك من خلال بناء حبكة استمرّت مُصادفاتها في أرجاء روسيا وسيبيريا، فيها خمس عشرة شخصية لا دور لها غير مقابلة بعضها بعضاً في مجموعات، كأنّه لا بشر غيرهم، مثل أنصار قارلة (شارلمان) في جغرافيّة القصائد الفروسيّة المُجرّدة. هل يهدف پاسترناك إلى إمتاع القُرّاء؟ إنّه يهدف إلى ما أكثر من ذلك، هدفه الأوّل هو التّعبير عن شبكة المصائر التي تربطنا بعضنا ببعض دون أن نعي وجودها، وتجزئة التّاريخ إلى علاقات متداخلة كثيفة من التّواريخ البشريّة. «كانوا معًا، متقاربين، منهم من يعرف بعض الحضور، وبعضهم لا يعرف الآخرين بتاتًا، وبعض الأمور ظلّت مجهولة إلى الأبد، وبعضهم انتظر أنْ تنضج حتّى مناسبة قادمة، في الاجتماع القادم» (المصدر السّابق). لكنّ شعور الاستكشاف لا يدوم طويلًا، وتوالي المُصادفات يؤول إلى إدراك الاستخدام التّقليدي للبُنية الرّوائيّة.

على ضوء هذا التّقليد وتكوينه الكلي، كتب پاسترناك الرّواية بحريّة

تامّة. كتب بعض فصولها بتفصيل تام، بينما تطرّق إلى الخطوط العريضة في فصولٍ أخرى. سردٌ زمني دقيق للشّهور والأيّام تخلّلتهُ تغيّرات مُفاجئة في الأحداث، أوجز وقائع سنواتٍ طوال في بضعة أشهر، وخير مثال على هذا نجده في الخاتمة التي تنضح بالكثافة والحماسة في عشرين صفحة، حيث انتقلنا من زمن «حملات التّطهير» إلى الحرب العالميّة الثّانية. وهو ما يحدث مع بعض الشخصيات الذين نمر بهم مرور الكرام دائمًا، دون أدنى اهتمام بتطويرهم، من بين هذه الشّخصيات: تونيا، زوجة جيڤاگو. باختصار، هذا سردٌ «انطباعي». أمّا من ناحية نفسيّة، فنُلاحظ أنّ پاسترناك يتجنّب تسويغ أفعال شخصياته، على سبيل المثال: ما السّبب الذي أدى إلى عدم انسجام زواج لارا وأنتيپوڤ، وجعله يغادر الجبهة؟ يسهب پاسترناك في السّرد، لكنّه لا يكفي وغير واضح؛ ما يهمُّه هو الانطباع العام النّاتج عن التّباين بيْن شخصيّتيْن. إنّه ليس مهتمًّا بعلم النّفس، ولا الشّخصيّة، ولا الموقف، إنّه هو مهتمٌّ بما هي أشمل وأكثر مُباشرة؛ بالحياة. سرد پاسترناك إدامةٌ لشعره المنظوم.

بين وجدانيّة پاسترناك ودكتور جيڤاگو هناك توحّد وثيق من جوهر أسطوري أساسي؛ تغيّر الطّبيعة التي تضم وتوحي للبشر بكل أفعالهم ومشاعرهم، كتوصيفٍ مثيرٍ لتساقط المطر وذوبان الثّلج. الرّواية عبارة عن تطوّر منطقي لهذا الباعث؛ يحاول الشّاعر احتواء الطّبيعة البشريّة (العامّة والخاصّة) والتّاريخ في خطاب واحد، بُغية إيجاد تعريف شامل للحياة: رائحة أشجار الليمون وصخب الجموع الثّائرة أثناء توجُّه قطار جيڤاگو إلى موسكو (ص202-203). لم تعد الطّبيعة مخزونًا شاعريًّا من رموزٍ لعالم الشّاعر الدّاخلي، وحصيلة لغويّة موضوعيّة؛ إنّها أمامنا وخلفنا وفي كل مكان، لا يستطيع الإنسان تحويرها، بوسعه محاولة فهمها فقط بالشّعر والعلم، ومماثلتها. أمّا من النّاحية التّاريخيّة، فپاسترناك يتابع مماراة تولستوي «لم يدفع تولستوي أفكاره إلى حدها الأقصى...»؛ لا يصنع الأبطال التّاريخ، ولا قليلو الشّأن، إذ إنّه يتقدّم كمملكة النّبات، كغابة تخضرُّ في الرّبيع. استخلص پاسترناك جانبين من هذا: الأوّل هو الإحساس بقدسيّة التّاريخ باعتباره صيرورة جليلة تتفوّق على الإنسان، وتسمو حتّى في مآسيها. أمّا الثّاني فهو ريبٌ ضمني في تكوين الأسماء، في بناء المرء

لقدره، في التّغيير الواعي للطّبيعة والمُجتمع؛ تقودنا تجربة جيڤاگو إلى التّفكّر والسّعي الحثيث نحو الكمال الدّاخلي.

نحنُ -أحفاد هيغل بشكل مباشر أو غير مُباشر- نفهم التّاريخ وعلاقة الإنسان بالعالم بطريقة مختلفة قد تكون تعارضه، من الصّعب علينا تقبّل صفحات الرّواية «الأيديولوجيّة»، على عكس الصّفحات السّرديّة المستوحاة من رؤيةٍ شجيّة نحو الطبيعةِ والتّاريخ (خاصّة في الجزء الأوّل من الكتاب) تنقل لنا قلق پاسترناك من المُستقبل الذي نعيشه نحن اليوم.

لحظة باسترناك الأسطوريّة هي ثورة 1905؛ عبَّر عن تلك المرحلة في قصائد كتبها في مرحلة «انهماكه» بيْن عاميْ 1925-1927، أصبحت مُغنّاة في تلك الفترة التي انطلق منها جيڤاگو. كان للشّعب الرّوسي آنذاك، والمُثقّفين آمالٌ وتطلّعات مختلفة؛ السّياسة، والأخلاق، والشّعر تتقدّم معًا بلا انتظام، لكن في ذات الإيقاع. قالت لارا: «الشّباب يُطلقون النّار»، ولم تكن تقصد نيكا وباتوليا فقط، بل كل من في المدينة. وجدتهم «شبابًا صالحين، ونزيهين، ولهذا يطلقون النّار». أنهت ثورة 1905 جميع أوهام الشّباب بالنّسبة لپاسترناك، وجميع المحاور الثّقافيّة؛ كانت الثّورة بمنزلة مُرتَفعٍ مَكَّنه من النّظر من مُرْتَقى لمشهد قاسٍ دام نصف قرن، بوضوح وتفصيل، ثمّ ننتقل منه إلى أفق الحاضر الأصغر والأقل وضوحًا والذي لا تظهر منه إلّا إشارات بسيطة بين الفينة والأخرى.

والأسطورة هي لحظة پاسترناك الحقيقية؛ الطّبيعة والتّاريخ يندمجان ويتوحّدان. وعلى هذا، يتبيّن أنّ قلب الرّواية، حيث تنضح شعرًا وفكرًا، هو في الفصل الخامس؛ أيّام 1917 الثّوريّة، التي شهدها في بلدة ميليوزئيف الصّغيرة التي فيها مستشفى:

> *«مساء البارحة كنتُ أراقب الاجتماع في السّاحة. يا للمشهد الغريب! أمّنا روسيا تتحرّك، ولا تستطيع التّوقّف. إنّها قلقة وهي لا تستطيع أنْ تجد راحة. وهي تتكلّم ولا تستطيع أنْ تصمت. ليس النّاس وحدهم يتكلّمون. النّجوم والأشجار تتلاقى وتتحدّث، والورود تتفلسف في الليل، والمنازل الحجريّة تتنادى إلى الاجتماع» (ص189)*

نُشاهد جيفاگو وهو يعيش سعادةً مؤجّلة في ميليوزئيف، بين تأجّج الحياة الثّوريّة والأنشودة مع لارا هي مجرّد البداية. عبَّر پاسترناك عن هذه الحالة في فقرة جميلة تحدّث فيها عن الشّائعات، والرّوائح الليليّة، حيث تتوحّد الطّبيعة مع اضطراب الإنسان، كما حدث في منازل ڤيرغا أسي تيريزا، ثمّ تتكشّف الحكاية دون الحاجة إلى مزيد من التّفاصيل، قائمة فقط على العلاقة بين حقائق الوجود، كما في قصّة تشيخوف *البادية* التي تُعتبر مهد الكثير من الرّوايات المُعاصرة.

لكن ما تعريف پاسترناك للثّورة؟ تتلخّص الأيديولوجيّة السّياسيّة للرّواية في تعريف الاشتراكية على أنّها مضمار الأصالة، ذلك التّعريف الذي وضعه المؤلّف على لسان البطل المحوري، في ربيع 1917:

> *«يمكن القول إنّ كلّ إنسان قد عانى ثورتين: الثّورة الشّخصيّة الخاصّة، والثّورة العامّة. فكأنّما الاشتراكيّة هي البحرُ، وكلّ هذه الثّورات الخاصّة لا بدّ أنْ تصبّ فيه، الجداول. إنّه بحر الحياة، بحر العفويّة. قلتُ الحياة، ولكنّني أعني الحياة كما ترينها في صورةٍ عُظمى. تحوّلت بالعبقريّة وغنيت بالإبداع. الآن عزم النّاس على أنْ يخبروها، لا في الكتب والصّور بل في أنفسهم، لا كتجريد، بل كفعل» (ص189)*

أيديولوجيّة «تلقائيّة» كما نقول في اللغة السّياسيّة، والإخفاقات المُستقبليّة مفهومة جيّدًا. لكن لا يهم إذا أثبت خطأ هذه الكلمات (وتلك التعابير الأدبيّة البحتة التي يقولها جيڤاگو حين أصبح للبلشفيّين اليد العليا في السُّلطة في أكتوبر) عدّة مرات في الرّواية؛ فإيجابيّتها ستبقى مُتمركِزةً في مجتمعٍ أصيلٍ نموذجي، وملحوظةً في ربيع الثّورة، حتّى حين يتعزَّز على نحوٍ متزايدٍ في الشّخصيّة السّلبيّة.

أجد أنّ معارضة پاسترناك للشيّوعيّة السّوڤيتيّة تنقسم إلى اتّجاهين: ضد الهمجيّة؛ أي القسوة الوحشيّة التي أشعلتها الحرب الأهليّة (سنعود إلى مناقشة هذا المِحور المُهيمن على مُجريات الرّواية)، وضد التّجريد التّنظيري والبيروقراطيّة التي تجمّدت فيها مثاليّات الثّورة. الاتّجاه الثّاني يُثير اهتمامنا أكثر، لم يتجسّد في الشخصيات، أو المواقف، أو التّشبيهات، بل

في تأملات متفرّقة فقط. ومع هذا، لا ريب في أنّ هذه هي السّلبيّة الحقيقيّة، سواء أكانت علنيّة أم ضمنيّة. يعود جيڤاگو إلى القرية الصّغيرة بعد سنوات قضاها رغمًا عنه بين الفلّاحين، حيث شاهد الجدران المُغطّاة بالمُلصقات:

«ما كانت تلك الكلمات؟ أتعود لعامٍ سابق؟ لعامين سابقَين؟ فرح مرّة واحدة في حياته فرحًا شديدًا بتلك اللغة، بخَطّيّة تلك اللغة. أيمكن أنّه سيدفع ثمن طيشه وحماسته بخواء حياته إلّا من الصّيحات والمزاعم التي لم تتغيّر مع مرور السّنوات، بل أصبحت أقلّ حيويّة، وعصيّة على الفهم، وأكثر تجريدًا مع مرور الزّمن؟»

يجب ألّا ننسى أنّ حماسة ثورة سنة 1917 قد نتجت من اعتصامات تناهض فترة «تجريد» الحرب العالميّة الأولى:

«كانت الحرب توقّفًا مُصطنعًا في الحياة. كأنّما الحياة يمكن إرجاؤها إلى حين» (ص189)

(في هذه الفقرة التي أعتقد أنّها قد كُتِبت بعد الحرب العالميّة الثّانيّة، يقترح پاسترناك قضايا أكثر إيلامًا).

على خلاف مملكة التّجريد، يتخلّل صفحات رواية ***دكتور چيڤاگو*** توقٌ إلى الواقعيّة، «للحياة»؛ توقٌ رحَّب بالحرب العالميّة الثّانية، و«أهوالها الحقيقيّة، وخطرها الحقيقي، والتّهديد الحقيقي بالموت»، على أنّه خيرٌ مقارنة بالسّيطرة اللاإنسانيّة للتّجريد. في الخاتمة التي تقع في خضم أنواء الحرب، يعود ***دكتور چيڤاگو*** -بعد أنْ أصبح غريبًا- لتجييش مشاعر المشاركة التي تحرّكت فيه في البداية. في الحرب، استعاد الاتّحاد السّوفيتي الطّهارة، وغدت التّقاليد والثّورة حاضرتين معًا من جديد.

يتبيّن هنا أنّ ***دكتور چيڤاگو*** تكتنف فترة المُقاومة، تداعيات سنة 1905 التي استجابت لها الأجيال الأصغر في كل أنحاء أوروبا، كما استجاب لها جيل جيڤاگو؛ العقدة التي ستتفرّع منها كلّ الطّرق. لاحظ كيف أنّ هذه الفترة تحتفظ بقيمة «الأسطورة» الفعّالة في الاتّحاد السّوڤيتي، صورة الوطن الحقيقي التي تختلف عن الوطن الرّسمي. وحدة الشّعب السّوڤيتي

في الحرب التي يختم بها پاسترناك كتابه، هي أيضًا واقعٌ انطلقَ منه الكتّاب السّوڤيتيّون الأصغر الذين ما انفكّوا يسوّغونه من خلال مُقارنته بالتّخطيط الأيديولوجي المُجرّد، كما لو أنّهم يريدون المطالبة بالوحدة والتّلقائيّة، هي الرّابط الذي وجدناه حتّى الآن بين تصوّر پاسترناك العجوز والأجيال الأصغر سنًّا. صورة اشتراكيّة «للجميع» لا يمكن أنْ تبدأ إلّا بالوثوق بدوافع جديدة أثارتها وطوّرتها الثّورة، وهو ما حاول پاسترناك نفيه تحديدًا، إنّه يُثبت ويُعلن أنّه لا يؤمن بالشّعب. تصوّرُه للواقع يتشكّل أكثر فأكثر مع مرور صفحات الكتاب على أنّه نموذج أخلاقي وشعري لفردانيّة تتمحور حول الأسرة خاصّة، ومبنيّة على علاقة الإنسان بنفسه، وجاره الذي يكنُّ المحبّة له (وتتجاوزها إلى علاقات كونيّة، مع «الحياة»). إنّها لا تتآلف بتاتًا مع الطّبقات التي ظهرت بوعي، ولا مع زلّاتِها وتجاوزاتها التي رُحّب بها، وكأنّها بادرة لتضحية مستقلّة، كإشارة إلى -توحي بالمُستقبل دائمًا- حياةٍ تناهض التّجريد. يحد پاسترناك من طاعته وولائه لعالم أهل الفكر والبرجوازيين (نجد هذا في الباشا أنتيپوڤ المُثقّف الدّارس رغم أنّ والديه عاملان)، أمّا الآخرون فوجودهم ثانوي أو تحصيل حاصل.

البرهان ظاهرٌ في لغة السّرد. تتحدّث كل شخصيات الرّواية الكادحة بذات الطّريقة الطّفوليّة، والشّعبيّة، وبذات لغو الفلاحين الذي صوّرته الرّوايات الكلاسيكيّة الرّوسيّة. من القضايا المتكرّرة في الرّواية مناهضتها لأدلجة الفلّاح، ازدواجيّة مواقفه التي ينصهر فيها إدراكه للظّلم والأخلاق التّقليديّة المختلفة بالمحفّزات التّاريخيّة، فلم يفهم تمامًا. أتاح هذا الموضوع لپاسترناك خلق بعض الشخصيات الجميلة (والدة (تيڤرسين) التي تظاهرت ضد رئاسة فرسان تساريست وابنها الثّوري في آن واحد، أو مثل ذلك الطّباخ (أوستينجا) الذي أيّد حقيقة معجزة الأصم الأبكم ضد نائب حكومة كيرينسكي) التي احتشدت في أحلك جُزئيّة في الكتاب: المُشايع المُشعوذ. لكنّنا ندخل حينئذٍ أجواء أخرى، كامتداد رقعة الحرب الأهليّة، وعلو صوت البروليتاريا أكثر فأكثر حتّى صارَ لها صفة تميّزها: الوحشيّة.

الهمجيّة التي ورثناها اليوم هي موضوعٌ عظيم في الأدب المُعاصر الذي يتقطّر الدّم من سرده نتيجة لكل مذبحة شهدها نصف قرنٍ من الزّمان،

والتي يسعى أسلوبها للتأثير الآني في المُتلقّي كنقوش الكهوف، وترغب في إيجاد الإنسانيّة من خلال التّهكم، أو العنف، أو العذاب. من الطّبيعي ضم كتابات پاسترناك لهذا النّوع من الأدب الذي ينتمي له كُتّاب الحرب الأهليّة السّوفيتيين، بدءًا من شولكوڤ وانتهاءً بفاديڤ الأوّل. لكن بينما يُقبل عنف الأدب المعاصر، إنّه حد تم تخطيه لتجاوزه شعريًّا، وتوضيحه، ولينقي ذاته (مال (شولكوڤ) لتبريره وتعظيمه، و(همنغوي) لمواجهته باعتباره اختبارًا للرجولة، و(أندريه مارلو) لتجميله، و(فوكنر) لتقديسه، و(كامو) لتفريغه)، يُعبّر پاسترناك عن الإرهاق في وجه العنف. هل بإمكاننا التّرحيب به على أنّه شاعر اللاعنف الذي ليس له مثيل في هذا القرن؟ لا، لن أقول إنّه يكتب الشّعر برفضٍ يخصّه؛ إنّه يُؤرشِف العنف بمرارةِ منهكٍ شهده بأم عينيْه لردحٍ من الزّمن، شاعرٌ بإمكانه ذكر السَّوءة تلو الأخرى، مُوثّقًا نفوره منها، وغُربته الشّخصيّة.

الحقيقة الباقية هي أنّنا قرأنا عن الواقعيّة من مفهومنا في الرّواية، لا من مفهوم الكاتب فقط؛ بعد حديث جيڤاگو عن إقامته الجبريّة الطّويلة بين المُتحزّبين، لم تتمدّد الرّواية وتنبسط لتصبح ملحمة، بل ضاقت وانحصرت في وجهة نظر جيڤاگو/ پاسترناك، ثمّ تقطّرت في شعرٍ غير حماسي. حتّى من خلال الرّحلة الجميلة من موسكو إلى الأورال، أراد پاسترناك سبر أغوار الكون بخيره وشرّه، لإبراز دوافع كل أطراف النّزاع. حينها أصبحت رؤيته أُحاديّة، مجرّد تراكم للأحداث السّلبيّة والآراء، واستمرار للعنف والقسوة. تفخيم تعصّب الكاتب يستدعي تعصّب قُرّاء الرّواية بالضّرورة؛ ما عدنا قادرين على فصل آرائنا الجماليّة عن أرائنا السّياسيّة والتّاريخيّة.

قد يكون هدف پاسترناك هو إعادة فتح القضايا التي نميل لاعتبارها مُغلقة؛ وأعني تقبّلنا لثورات الشّعوب العنيفة في الحرب الأهليّة على أنّها ضرورة، ورفضنا لتحكم البيروقراطية بالمجتمع وتجفيف منابع الأيديولوجيّة على أنّه ضرورة. يعود پاسترناك لخطابات الثّورة العنيفة، ويُضمّن فيها البيروقراطيّة النّاتجة والتّعنت الأيديولوجي. بمعارضة أكثر التّحليلات السّلبية المنتشرة للستالينيّة -التي يبدأ أغلبها من التروتسكيّة أو البخاريّة التي تدور حول اضمحلال النّظام- يبدأ پاسترناك خطابه من عالم الإنسانيّة الغامض في

ثقافة روسيا قبل الثّورة، وانتهى بإدانة الماركسيّة والعنف الثّوري، كما أدان السّياسة بما أنّها الاختبار الرّئيسي للقيم الإنسانيّة المُعاصرة. باختصار، توصّل پاسترناك إلى رفض كل ما يقارب قبول كل شيء. يُهيمن تقديس الطّبيعة والتّاريخ على الجميع، وتقدّم الهمجيّة (على الرّغم من أدوات پاسترناك السّرديّة الجديرة بالإعجاب) أفاد من مطلع الألفيّة.

في ختام الرّواية، تروي عاملة الغسيل (تونيا) حكايتها. (آخر جرعة إضافيّة في الرّواية: إنّها ابنة يوري جيڤاكو ولارا البيولوجيّة التي يبحث عنها الجنرال ييڤيگراف جيڤاكو (أخو يوري) في ميادين القتال). الأسلوب بسيط، وأوّلي، ويشبه الكثير من الرّوايات الأمريكيّة، يعود فصلٌ جَسورٌ وساذجٌ عن الحرب الأهليّة للظّهور على سطح الذّاكرة كأنّه نص إثنولوجي أصبح مُعقّدًا، وغير منطقي، ومرعبًا كحكاية شعبيّة. يُسدِل غوردن المُثّقف السّتار على الكتاب بهذه السّطور الرّمزيّة والمُبهمة:

> *«كثيرًا ما حدث في التّاريخ أنْ انحطّ مثالٌ أعلى إلى المادّيّة الصّرف. هكذا تقلّص ظلّ الإغريق أمام الرّومان، وانقلب عصر التّنوير الرّوسي إلى الثّورة الرّوسيّة. وهنالك فارقٌ عظيمٌ بيْن العهديْن. وفي ذلك يقول بلوك في أحد كتاباته: «نحن أولاد أيّام روسيا العصيبة.» وقد قصد بلوك إلى ذلك بتعبير مجازي تشبيهي. الأولاد ليسوا أولادًا بل الأبناء، الورثة، الانتليجنسيا، والأهوال لم تكن عصيبة، وإنّما أرسلت السّماء رؤيا نبويّة، وهذا أمرٌ يختلف تمامًا. والآن فقد أصبح المجازُ حرفًا. فالأولاد هم الأولاد، والأهوال هي عصيبة، وهاك هو الفرق.» (ص681)*

هكذا ختم پاسترناك روايته؛ دون أنْ يعثر في هذه «المسألة الفجّة» على بصيص «نُبلٍ ورِفعة». كان «النُّبل والرّفعة» موجوديْن في شخص يوري جيڤاكو الرّاحل الذي زَهَد بالدّنيا وما فيها، ووصل إلى مرحلة صفاء السّريرة، فعاش كالمتسوّل بعد أنْ ترك ممارسة الطّب ليقتات من أجرٍ زهيد يجنيه من كتابة التّأمّلات الفلسفيّة والسّياسيّة التي «كانت تُباع كل نسخها»!، حتّى أصابته أزمة قلبيّة في قطار الأنفاق وفارق الحياة.

يضم جيڤاگو نفسه إلى معرض مزحوم جدًّا بالأدب الغربي، والمليء بأبطال يعانون من الإنكار، ورفض الاندماج، والمُغرّبين، والأجانب. لا أدّعي أنّ المكانة التي شغلتها الرّواية بارزة؛ المُغَرَّبون -رغم عدم اكتمال شخصياتهم- مُعرّفون بدقّة من خلال المواقف المتطرفة التي يخوضونها. بالمقارنة تبقى شخصيّة جيڤاگو غامضة، وهذا ما نراه في الفصل الخامس عشر تحديدًا؛ المُتعلّق بسنوات حياته الأخيرة التي يُفترَض أنْ تُمكّننا من تقييم حياته، لكن يصعقنا فيها التّفاوت بين الأهميّة التي يرغب الكاتب في إكسابها لجيڤاگو، وتماسكِه الشّعري الضّعيف.

قصيرةٌ من طويلة، يجب أنْ ألفت عنايتكم إلى أنّ أقلَّ ما نتقبله في رواية *دكتور جيڤاگو* هو كونها توثيقًا لتاريخ الطّبيب جيڤاگو. أي، يمكن ضم هذه السّيرة الثّقافيّة إلى تصنيف السّرد المعاصر الشّاسع؛ لا أعني المذكّرات الصّريحة التي يستحيل دحض أهميّتها، بل أعني الإيمان بدور الرّواية في أنْ تلعب دورًا محوريًّا ينطق بفلسفة أو شعريّة الكاتب.

من هو جيڤاگو المقصود؟ يؤمن پاسترناك أنّ جيڤاگو ذو جاذبيّة وروحانيّة لامحدودَتيْن، لكنّنا نتعاطف معه لأنّه رجل عادي، فهو متعقّلٌ لطيف، ويبدو لنا دومًا كمن يجلس على حافّة الكرسي، ويسمح للآخرين بمعرفة شخصيّته ظاهريًّا، كما يسمح للمؤثّرات الخارجيّة بالتّأثير فيه، والحبّ بالتّغلب عليه تدريجيًّا. يهدف پاسترناك إلى إحاطة جيڤاگو بهالة القداسة، لكنّها تُثقل كاهل الشّخصيّة، ويُطلب منّا -نحن القرّاء- تقديسه، وهو أمر صعب، لأنّنا لا نشاركه أفكاره أو اختياراته، ممّا يقضي على تعاطفنا الإنساني مع شخصيّته.

في الرّواية قصّة شخصيّة أخرى نلاحظها من البداية إلى النّهاية؛ قصّة امرأة بدت لنا كاملة الخَلق والخُلق، رغم أنها قليلة الكلام عن ذاتها، وقصّتها مسرودة على ألسن الآخرين، لا على لسانها. نراها تُكابد عوادي الدّهر بقوّة وثبات، وتنشر العذوبة أينما ذهبت. إنّها قصّة لارا (لاريسا)؛ شخصيّة عظيمة في الرّواية. نستنتج من انتقال انتباهنا إلى لارا، أنّ قصّتها هي مركز الرّواية، لا قصّة جيڤاگو، وهذا يُتيح لنا تسليط الضّوء على مكانة الكتاب الأدبيّة والتّاريخيّة، فتصبح التّباينات والاستطرادات ثانويّة.

حياة لارا ذات نمط خطّي، قصّة نموذجيّة لزماننا، تكاد تكون استعارةً عن روسيا (أم استعارة عن العالم؟)، عن الاحتمالات التي ُفتحت لها تباعًا أو تمثّلت أمامها في آن واحد. طاف ثلاثة رجال حول لاريسا: الأول، هو كومارڤسكي رجل الأعمال، عديم الضّمير الذي حوّل طفولتها إلى جحيم. إنّه تجسيدٌ للفظاظة، والتّحرّر، والصّرامة العمليّة، كما أنّهُ رجل ذو نخوة غير مُتفاخر وواثق من نفسه (لم يخذلها بتاتًا، خاصّة بعد أنْ حاولت لارا إنهاء علاقتها معه بتوجيه المسدّس نحوه). يمثّل كومارڤسكي الدّناءة البرجوازيّة، لم تقض عليه الثّورة، بل جعلته في موقع النّفوذ عبر طرقٍ مشبوهة.

أمّا [الرّجل الثاني]، فهو باشا أنتيپوڤ، ذلك الزّوج الثّوري القاسي الذي هجر لارا كيلا تكون عقبة في عزلته الطّوعيّة ليصبح أخلاقيًّا قاسي الفؤاد. في حين أنّ الرّجل الثّالث هو يوري جيڤاگو، وهو شاعر وعاشق، لن يكون لها بشكل كامل؛ لأنّه استسلم لقضايا الحياة. أنتيپوڤ وجيڤاگو لهما ذات الأهميّة في حياة لارا، وذات الأهميّة الشّعريّة، حتّى لو كان أغلب الضّوء مُسلّطًا على جيڤاگو لا أنتيپوڤ. خلال الحرب الأهليّة في الأورال، قدّمهما باسترناك على أنّ الهزيمة مُقدّرة لهما؛ فأنتيپوڤ ستريلنكوڤ –قائد في الجيش الأحمر– مرعب البيض، لم ينضم إلى الحزب، ويعلم أنّه سيُجرَّم ويُغتال فورَ انتهاء الحرب، أمّا دكتور جيڤاگو فهو مثقّفٌ عنيدٌ، يرفض أو لا يستطيع الانضمام إلى الطبقة الحاكمة الجديدة، ويعلم أنّ عنف الثّورة لن يستثنيه. تصل الرّواية إلى ذروة أهميّتها حين يواجه أنتيپوڤ وجيڤاگو أحدهما الآخر، من أوّل لقاء على القطار المُسلّح إلى آخر لقاء، حين كانا يُلاحقان في القصر في ڤاريكينو.

إذا حافظنا على لارا بطلةً للرّواية، نلاحظ أنّ شخصية جيڤاگو –في ذات المرتبة مع أنتيپوڤ– لا تعود مؤثّرةً، ولا يعود هناك ميلٌ لتحويل الحكاية الملحميّة إلى «توثيقٌ لقصّة مُثقّف»، والسّرد الطّويل لتجارب الطّبيب النّضاليّة بات محصورًا باستطرادات هامشيّة لا تستحوذ على خطيّة القصّة.

أنتيپوڤ، ذلك المُتحمّس لتطبيق قانون الثّورة يعلم أنّها ستسحقه أيضًا، شخصٌ عظيم يلائم زماننا، ممتلىء بأصداء التّقاليد الرّوسيّة العظيمة، عاش من جديد ببساطة شديدة. أمّا لارا –رغم أنّها شخصيّة محوريّة لطيفة– تبقى

زوجته حتّى لو كانت عشيقة جيڤاگو، كما تبقى -بطريقة غير مُعترف بها ولم تُحدّد- امرأة كوماروفسكي، ومنه تعلّمت لارا درسًا مُهمًّا، لأنّه عرّفها على طعم الحياة المرير؛ من رائحة سجائره، من جفافه، من شبقه الجنسي، من غروره لأنّه ببساطة أقوى منها جسديًّا، ولارا تعرفه أكثر من أنتيپوف وجيڤاگو، مثاليّان ساذجان فيما يخص العنف واللّاعنف؛ ولهذا السّبب نجدها أكثر أهميّة منهما، وأكثر قدرة على تجسيد الحياة منهما، وأحببناها أكثر منهما، وتتبّعنا خُطاها وبحثنا عن بصيص شخصيّتها حتّى في أكثر فترات الرّواية مراوغةً.

حاولتُ في هذا المقال استخلاص المشاعر، والتّساؤلات، والاختلافات التي تثيرها قراءة كتاب من هذا النّوع -أو بالأحرى مصارعته- في المهتمّين بذات القضايا، والمُعجبين بآنيّة تجسيدها للحياة، دون أنْ يوافقوا على هدفها الرّئيسي: التّاريخ يتفوّق على الإنسان. لطالما سعيت لإثبات الرّأي المعاكس في الأدب والفلسفة: وجود تفاعل نشط بين الإنسان والتّاريخ. ولم ينجح هنا الجزء الأساسي من تعليمنا الأدبي المُتعلّق بفصل المقوّمات «الشّعريّة» عن عالم الرّوائي الأيديولوجي. فكرة التّاريخ/ الطّبيعة هي ذات الفكرة التي تمنح دكتور جيڤاگو الوقار الذي يذهلني أيضًا. كيف لنا أنْ نعرّف عن علاقتنا بهذه الرّواية؟

يستحيل أنْ تخلو الفكرة التي تُدرك شعريًّا من المدلول، ووجود المدلول لا يعني مطابقته للحقيقة. إذْ إنّ المدلول يُشير إلى نقطة محوريّة، وإشكاليّة، وإنذار. حين آمن كافكا أنّه يخلق استعارة ميتافيزيقيّة، وصفَ بطريقةٍ فَذّة تغريب الإنسان المُعاصر. فهل يكون پاسترناك منغمسٌ في الواقعيّة؟ عند التّدقيق، نجد أنّ واقعيّته الكونيّة تتكوّن أيضًا من لحظة وجدانيّة توحيديّة نُقّي وجوده من خلالها [من شوائبها]. إنّها اللحظة الوجدانيّة لرجلٍ يعتبر التّاريخ -راقَهُ أم مَقَته- سماءً فوقه. في الاتّحاد السّوڤيتي اليوم، يجب أنْ يتبحّر كل شاعر عظيم في رؤية مماثلة للعلاقة بيْن الإنسان والعالم -الرّؤية الأولى التي نضجت وتطوّرت باستقلال منذ سنوات، دون ارتباط بالأيديولوجيّة الرّسميّة- التي لها مغزى سياسي وتاريخي عميق. رؤية تؤكّد أنّ للإنسان العادي فهمًا محدودًا جعله يعتقد أنّه طوّع التّاريخ، وكَوّن الاشتراكيّة، وعبّر من خلالها عن حُريّته ومسؤوليّته، إبداعه، عنفه، وأنانيّته، ولامبالاته.

قد تكمن أهميّة پاسترناك في تحذيرنا من التّالي: التّاريخ - سواء أكان في عالمٍ رأسمالي أو اشتراكي - لم يُصبح تاريخًا بما يكفي، لم يُصبح بعد تكوينًا مُدركًا لمنطق الإنسان، فهو حتّى الآن أشبه ببسطٍ لظاهرة بيولوجيّة ذات طبيعة غاشمة، وليسَ مملكةً للحريّات.

من هذا المنطلق، نجد أنّ فكرة پاسترناك عن العالم بهذا المعنى صحيحة - من ناحية رفضه لمعيارٍ عالمي راجَ في أعمال إدغار آلان پو، ودوستويفسكي وكافكا، ويتبيّن أنّ للشعر العظيم فائدة قُصوى في الرواية. هل سيعرف العالم السوفيتي كيفيّة الاستفادة منه؟ هل يستطيع الأدب الاشتراكي في العالم الإجابة عن هذا السّؤال؟ لن يجيب عنه إلّا العالَم الغارق في نقد وخلق ذاته؛ الأدب وحده قادرٌ على تطوير تلاحم أكبر مع الأشياء. من الآن فصاعدًا، لا تعني الواقعيّة شيئًا غير العمق (ألا تحمل هذا المعنى بين طيّاتها أصلًا؟)

(1958)

خرشوفٌ هو العالم[1]

يستعرض واقع العالم نفسه أمامنا على أنّه طبقات مُتراكبة، وسميكة، وشائكة، كما الخرشوف. ما يهمنا في خطيّة أي عمل أدبي هو إمكانيّة استكشافه وكأنّه خرشوف لانهائي، مستكشفين بذلك أبعادًا جديدةً مع كل قراءة. ولعلّ من بين أهم وأبرز كُتّاب وقتنا الرّاهن: كارلو إميليو گادّا الذي يستحق لقب «كاتب عظيم».

ويبدو أنّ كتابه *استبصار الوجع* هو أكثر كتاب موضوعي كُتِبَ على الإطلاق؛ ظاهره سيلُ أسى بلا رجا، وباطنُه مُجرّدٌ عن الغَرض، زاخرٌ بمفاهيم كونيّة، وخصبٌ في وجدانيّته، إنّه تصويرٌ ذاتي، مُبطّنٌ في سطور ذات أسلوب معقّد. كتابٌ أشبه بلعبة أطفال يجب التّنبّه فيه إلى الأرنب والصّياد في غابةٍ أغصانها مُتشابكة.

قال جان پتيت حقيقة لا حقيقة بعدها عن [نوڤيلا] *استبصار الوَجع*: يمكن فهم الشّعور الرّئيسي في الكتاب –التأرجح بين حب وكره الأم– عند مقارنته بتأرجح المرء بين حب وكراهيّة وطنه ومُجتمعه. على أنّ المفروغ منه هو إمكانيّة التّعمّق في هذه المقارنات. جونزالو (بطل القصّة المحوري الذي يعيش مُنزويًّا في قصر يُطل على البلدة) هو بُرجوازي يُطالع وهو مكروب تلك الأماكن والقيم التي كانت عزيزةً يومًا ما على فؤاده. توجُّسه المُفرط

1- ورقة ألقاها كالڤينو في ملتقى النّاشرين العالمي الذي أقيم في الفترة من 29 أبريل–3 مايو 1963، لتأييد ترشيح كارلو إميليو گادّا (فاز به). ترجم النّاشر الإيطالي هذا الخطاب عن الأصل الفرنسي.

عنوان النّوڤيلا بالإيطاليّة هو: *La cognizione del dolore*

من السّراق إشارة إلى انتباهه إلى صروف الدّهر وتحوّطه منها. وللتّصدي لهؤلاء اللصوص وإعادة الأمان للقصر، استعان جونزالو بحُرّاس ليليين، ما لبثوا أنْ أصبحوا هم مصدر فزعه الأعظم لما أثاروه من ظِنّةٍ وريبٍ في نفسه. تعود الرّواية بنا عودًا مباشرًا إلى الفاشيّة الإيطاليّة، لكنّها تفتح آفاق تأويلات.

(ينبغي تكوين جماعة حماية القصر من مُتمرسين في الحرب، لكنّ گادّا يُشكّك باستمرار في جدارتهم الوطنيّة. نستذكر بَذرةً أساسيّةً أربَت هذه الرّواية وغيرها من كتاباته: قتاله في الحرب العالميّة الأولى. يعتقد گادّا أنّ القيم والأخلاقيّات قد نضجت تمام النّضج، وكُتبت عنها أرفع الأعمال في القرن التّاسع عشر، بيْدَ أنّه زمن بداية نهايتها أيضًا. لنا أنْ نقول إنّ الحرب العالميّة الأولى قد فعلت فعلها في گادّا، فملأته عشقًا ودَهشًا ذهب بنفسه، وعالمه الخارجي، حتّى بات تعافيه منهما مستحيلًا).

وحين أبدت والدته رغبتها في التّطوّع في الحراسة الليليّة، عارَض جونزالو الفكرة أيّما معارضة. تمكّن گادا من خلال هذا الفجور في الخصومة مع والدته من توطيد الاضطراب في القصّة، كما يحدث في التراجيديّات الإغريقيّة. لذا، تتجلّى براعته الأدبيّة في مقدرته على تطعيم القصّة السّاذجة بومضات جحيميّة لها طابعٌ نفسي، ووجودي، وأخلاقي، وتاريخي في آن واحد.

تنتهي الرّواية بنجاح الأم في الانضمام إلى الحراسة. بعدها، يَنهب القصر حُماتُه، وتُقتل الأم أثناء الاقتحام. تشبه هذه الخاتمة خواتيم القصص الشّعبيّة، غير أنّ اهتمام گادّا قد انصبَّ على خلق التّوتّر في قلب القصّة، لا في نهايتها، وهذا ما التمسناه من كل التّفاصيل والاستطرادات.

أوردتُ تأويلًا للحكاية من ناحية تاريخيّة، أمّا الآن فسأحاول تفيّؤ جوانبها الفلسفيّة والعلميّة: إنّ التّكوين الثّقافي لكارلو إميليو گادّا إيجابي؛ إذ تحصّل على شهادة الهندسة في جامعة العلوم التّطبيقيّة في ميلان، وكان مهووسًا بالمستغلقات والمصطلحات في العلوم البحتة، والعلوم الطّبيعيّة. عايش دراما الزّمن المعاصر، ودراما أفكاره العلميّة انطلاقًا من عقلانيّة القرن التّاسع عشر المُتجدّدة، ووصولًا إلى استبصار تعقيد الكون الذي لا

يمكن الاطمئنان إليه، ويستحيل التّعبير عن كُنهِه. المشهد المِحوري في *استبصار الوَجع* هو زيارة طبيب البلدة جونزالو؛ وفيه مقارنة بين صفاء غاية علوم القرن التّاسع عشر، وإدراك جونزالو لتعاسة روحه التي نتقفّى أثرها في تصويرٍ نفسي عنيف وغريب.

من بين مُنجزاته الأدبيّة العظيمة - المنشورة أو غير المنشورة -عشرون أو عشر صفحات أجدها أفضل ما كتب. كان قد كتبها لمداخلة في الإذاعة، وناقش فيها بعين المهندس المعمار الحديث. بدأ بسرد كلاسيكي لبيكون أو گاليليو، ووصف كيفيّة تصميم المنازل الحديثة بالإسمنت المُسلّح المُعزّز، لكنّ دقّته التّقنيّة جاوزت اللغة الموشّاة حين شرع يصف استحالة عزل المنازل للضّوضاء. انتقل بعدها إلى جُزئيّةٍ نفسيّة توضّح تأثير الضّوضاء على الجهاز العصبي والدّماغ، وتأثيرها على مريض العُصاب في مجمّع سكني مدني.

أومن أنّ هذه المقالة تُبرز تنوّع أساليب گادّا الكتابيّة، وتعدّد المضامين الثّقافيّة، وميوله الفلسفيّة التي تأرجحت بين عقلانيّة تقنيّة - علميّة مُتزمّتة جعلته يسقط في جحيم معتم.

(1963)

الفوضى العارمة في ميرولانا
للكاتب كارلو إميليو گادّا[1]

كان في ذهن كارلو إميليو گادا حين طفق يكتب [رواية] *الفوضى العارمة في ميرولانا* عام 1946 كتابةُ رواية بوليسيّة وفلسفيّة. استحثّ حبكتها البوليسيّة من جريمة وقعت في روما آنذاك. تستند الرّواية الفلسفيّة إلى مفهوم كشفت عنه الصّفحات الأولى: لا يمكن تبرير أيّ شيء إذا كان غرض المرء إيجاد العلّة لكل معلول، ذلك لأنّ كلّ معلول يتأثّر بمجموعة علل، وكل علّة تتأثّر بعلل أخرى، وهكذا دواليك. هذا يعني أنّ كل حقيقة (جريمة على سبيل المثال) تُشبه إعصارًا تلتقي فيه وقائع مختلفة، يحرّك كلّ واقعةً منها زنبرك مختلف، لا يجوز غضّ الطّرف عن أي منه أثناء رحلة البحث عن الحقيقة.

تصوُّر العالَم على أنّه «نظامٌ جامعٌ للأنظمة» كتبه گادّا في كرّاسة دوّن فيها ملحوظاته الفلسفيّة، وعُثر عليها بين أوراقه بعد وفاته (*تأمّلات ميلانيّة*). كتب گادّا «خطابًا منهجيًّا» يخصّه، سالكًا مسلكَ فلاسفته المفضّلين: سبينوزا، لايبنز، وكانط. كل عنصر في نظامه يتكوّن من أنظمة؛ أيْ أنّ كل نظام مفرد متّصلٌ بأنظمة مُتسلسلة، وأي تغيير يطرأ على عنصرٍ فيه يعني مَسْخَ النّظام بأكمله.

السّؤال المُلح هو كيف انعكست فلسفة المعرفة هذه على أسلوب گادّا؟ في اللغة، تفيض لغة گادّا بدمجٍ لتعبيرات دارجة وعلميّة، مونولوجات داخليّة وسرد شعري بلهجات مختلفة، واقتباسات أدبيّة؛ أمّا في البنية الرّوائيّة،

1- تمهيد الطّبعة الإنجليزيّة من رواية *الفوضى العارمة في حي ميرولانا* (1984).
عنوان الرّواية بالإيطاليّة: *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*.

فنجد أنّ أصغر التّفاصيل يخضع لمجهر يجسّمه گادّا حتّى يشغل المشهد أجمع، ويخفي الحدث الكلّي. هذا ما حدث حين نسينا الجريمة [المذكورة في الرّواية] تدريجيًّا؛ لعلّنا كنّا على وشك اكتشاف القاتل ودافعه، لكنّ توصيف الدّجاجة وتبرّزها على الأرض قد أصبحت أهم بكثير من كشف غموض الجريمة.

يهدف گادّا إلى تجسيد مِرْجَل الحياة الذي يغلي، وطبقات الواقع اللانهائيّة، وغموض المعرفة الشّديد. حين تنعكس صورة العالم المُعقّدة هذه على كل تفصيل أو حدث هامشي نصل إلى نوبة مفاجئة من العبث، حينها نسأل أنفسنا إذا كان من المُقدّر لگادّا عدم إتمام كتابة الرّواية أم أنّها كانت ستستمر في خلق دوّامات جديدة في كل فصل. الشّيء الحقيقي الذي على گادا نقله من خلال تكثيف الصّفحات وإثرائها بعقدة واحدة وكائن ورمز، يأخذ شكل روما.

إذن، يجب أنْ نُشير فورًا إلى أنّ هذه الرّواية ليس مجرّد قصة بوليسيّة وفلسفيّة، فهي رواية عن روما. المدينة الأبديّة بفئات مجتمعها، من الطّبقة البرجوازيّة المتوسّطة إلى الطّبقة الدّنيا، في أصوات خطابها ولهجاتها (وخاصّة لهجات جنوب إيطاليا التي تظهر في هذا القدر الذي يغلي) روما هي البطلة المحوريّة الحقيقيّة في الكتاب، بتوسّعها ولاوعيها الأحلك، روما التي يختلط حاضرها بأساطير ماضيها، وتستحضر كُلًّا من فِرجِل، وسيرسي في سفاسف أمور العامّة، روما التي يُطلق على شخصياتها أو لصوصها أسماء أبطال وبطلات الإنيادة: آنييس، ديموندیز، أسانيو، كاميلا، لاڤينيا. روما الفقيرة التي تعج بسينما الواقعية الجديدة (كانت في عصرها الذّهبي آنذاك) تستلزم من رواية گادّا عمقًا ثقافيًّا وتاريخيًّا وأسطوريًّا تجاهلته الواقعيّة الجديدة. أمّا روما الفن التّاريخي، فلها دور من خلال الإحالات إلى رسومات عصر النّهضة والباروك (كتلك الفقرة التي تتحدّث عن أقدام القدّيسين ذوي الأصابع الضّخمة).

الفوضى العارمة في ميرولانا رواية عن روما، وكاتبها شخص غير روماني. في الحقيقة، كان گادّا من ميلان، وقد تآلف بشدّة مع برجوازيي مسقط رأسه؛ مدينته التي تأثّرت قيمها (الالتزام العملي، والكفاءة التّقنيّة،

والمبادئ الأخلاقيّة) بسيادة إيطاليا أخرى، وأصبحت فوضويّة وصاخبة ومُجرّدة من المبادئ الأخلاقيّة. لكن حتّى لو كانت أغلب قصصه وأكثر رواياته مُتعلّقة بتاريخ مدينة، فإنّ نوڤيلا ***استبصار الوَجع*** تمتد جذورها في مجتمع ميلان ولهجته، ذلك الكتاب الذي جعله على تواصل مع عامّة النّاس لأنّها مكتوبة بتوسّع في لهجات روما التي تُشاهد وتُفهم بمساهمة شبه نفسيّة حتّى في جوانبها الجحيميّة، من عصبة السّاحرات. (ومع ذلك، حين كتب گادّا ***الفوضى العارمة***، كان يعرف روما فقط من خلال إقامته فيها بضع سنوات، في الثّلاثينيّات، حين عمل مسؤولًا عن أنظمة التّسخين في الڤاتيكان).

گادّا رجلٌ متناقض، فهو مهندسٌ كهربائي (عمل في مجال تخصّصه الدّراسي عشرة أعوام، خارج البلد معظم الأحيان) حاول التّحكّم بفرط حساسيّته ومزاجه العصبي بالعلم والتّفكير العقلاني، لكنّه زادهما سوءًا، فلجأ للكتابة للتّنفيس عن انفعالاته، ومخاوفه، ونوبات بُغضه للبشر التي كبحها في حياته بارتداء قناع رجل نبيل ومُهذّب من زمن غابر.

يَعتبر النّقاد كارلو إميليو گادّا كاتبًا ثوريًّا من ناحية البُنية السّرديّة واللغة، كاتبٌ تجريبي مُتأثّرٌ بجويس (وهي شُهرة حظي بها من البداية في أوساط النّخبة الأدبيّة، وتجدّدت حين اعتبره شباب الطّلائعيّة الجديدة معلمًا مُباشرًا لهم)، وكان في أهوائه الأدبيّة الشّخصيّة مُغرمًا بالكلاسيكيّات والتّقاليد (كاتبه المفضّل هو مانزوني الهادئ والحكيم)، ومثله الأعلى في مجال الرّواية هو: بلزاك وزولا. (اكتسب من النّزعتيْن الطّبيعيّة والواقعيّة بعض السّمات الأساسيّة في الكتابة، مثل: تصوير الشّخصيات والبيئات والمواقف بتفاصيل فيزيائيّة، ومن خلال أحاسيس جسديّة كالتّلذّذ بكأس نبيذ أثناء تناول الغداء، وهو الحدث الذي تفتتح به الرّواية).

كان كارلو إميليو گادّا شديد التّهكّم من مجتمعه آنذاك بسبب كرهه الشّديد لموسوليني (تندّره في الرّواية يستحضر هيئة الدّوق بفكّه)، نأى بنفسه عن أي تطرّف سياسي، وكان مواطنًا يحترم ويلتزم بالقانون، اشتاق للإدارة الجيّدة في الماضي. مواطنٌ صالحٌ أهم تجربة في حياته هي القتال في الحرب العالميّة الأولى، ومعاناته لأنّه كان ضابطًا دقيقًا، إضافة إلى

امتعاضه الشّديد من أضرار الارتجال، والعجز، وانعدام الواقعيّة. في رواية *الفوضى العارمة* التي يُفترض أنّ أحداثها قد وقعَت في سنة 1927، في عهد موسوليني الظّالم، اختار گادّا شخصيّةً فاشيّةً صعبةً؛ فدرس بتفصيلٍ عظيمٍ اختلال ميزان العدالة بسبب عدم تطبيق نظرية السّلطات الثّلاث التي وضعها مونتسكيو (إحالتنا إلى كتاب *روح القوانين* صريحة).

هذه الحاجة المستمرة إلى الصّلابة، والفردانيّة، والتّوق إلى الواقع جميعها في غاية القوّة لدرجة خلق تكثيف، والضّغط الأسلوبي، والاختزال في كتاباته. أصوات شخصياته، وأفكارها، ومشاعرها، أمنيات عقلها الباطن تختلط بحضور الكاتب، وضجره، وهزله، والشّبكة المُعقّدة من الأوهام الثّقافيّة؛ كأنّه مؤدّ يتكلّم من بطنه، فتتداخل أصوات شخصيات عرضه في ذات الخطاب، بل وفي ذات الجملة بتغييرات في الأسلوب، وتغيير في الأصوات، وطبقاتها. بُنية *الفوضى العارمة في ميرولانا* ممسوخة من الدّاخل بسبب ثراء المادّة المعروضة وتكثيف الكاتب المُفرط لها. الصّدمتان الثّقافيّة والوجوديّة لهذه العمليّة كلّها دفينة؛ الكوميديا، وخفّة الظّل، والغرابة هي وسائل طبيعيّة ليعبّر هذا الرّجل عن تباريح الهموم، وأوجاع العُصاب، وأزمات علاقاته بالمحيطين به، وفجيعات الموت.

لم يستحدث گادّا أسلوبه الرّوائي لمجرّد خلخلة البنية الرّوائيّة [التّقليديّة]، بل كان يحلم بكتابة روايات رصينة تخضع لكل قوانين الكتابة، لكنّه لم يتمكّن من التّقيد بها إلى النّهاية. أرجأها سنوات عديدة، ثمّ قرّر نشرها حين فقد أمل إتمامها. يبدو أنّ بضع صفحات إضافيّة ضروريّة لإتمام حبكة [نوڤيلا] *استبصار الوَجع والفوضى العارمة*. فكّك گادّا قصصه الأخرى حتّى بات إعادة تجميعها مستحيلًا.

الفوضى العارمة في ميرولانا عبارة عن قصّة مُتحرّ يسعى لفك ملابسات جريمتيْن: الجريمة الأولى بسيطة، أمّا الثّانية فهي شنيعة، وقد ارتُكبتا في ذات المبنى الواقع وسط روما بفارق أيّام قليلة؛ سرقة مجوهرات أرملة تبحث عن السّلوان، وطعن سيّدة مُتزوّجة، لا عزاء لها لأنّها عاقر. هوس عدم الإنجاب عنصرٌ مهم في الرّواية؛ تحيط السّيدة بالدوتشي نفسها بفتيات تَبنّتهن واعتبرتهن كبناتها البيولوجيّات حتّى ابتعدت عنهن لسبب أو لآخر.

كما تُخيّم شخصيّة ليليانا باعتبارها ضحيّة أحاطت نفسها بوسَط الحَرملك في مشهد يُلقي بظلاله على الأنوثة؛ قوّة الطّبيعة الغامضة التي يعبّر گادّا عن اضطرابها في صفحات يتأمّل فيها سيكولوجيّة المرأة، ليليانا ترتبط باستعارات جينيّة - جغرافيّة أصلها أسطورة نشأت بعد اغتصاب نساء قبيلة سابيون لضمان استمرار روما. عبّر گادّا عن مناهضة النّسويّة التّقليديّة التي تحصر دور المرأة في وظيفة التّكاثر باستخدام كلمات فجّة فظّة: فهل كان يحاكي ألفاظ فلوبير «التّنميطيّة»؟ أمّ إنّه آمن بهذه الأفكار فعلًا؟ ولتعريف المشكلة بشكلٍ أفضل، ينبغي التّفكّر في الجانبيْن التّاريخي والنّفسي للكاتب بشكل موضوعي. في عهد موسولوني، حدثَ أنْ رسَّخت السُّلطات في أذهان الإيطاليين فكرة تقتضي أنّ واجبهم الأَجَلّ تجاه الوطن هو نَجابَةُ الأبناء، ولا يستحق الاحترام إلّا الزّوجين القادرين على الإنجاب. وسط تمجيد التّكاثر هذا، كان گادّا عازبًا خجولًا عاجزًا أمام الإناث، فشعر بالإقصاء وعانى من تأرجحه بيْن الإعراض عنهن والإنجذاب إليهن.

ينعش النّفور والافتتان إحدى صفحات الكتاب القيّمة عند وصف مشهد القتيلة، وكأنّ المنحورة قدّيسة شهيدة في لوحة باروكيّة. لعب الضّابط فرانسيسكو إنغراڤالّو دورًا مهمًّا في التّحقيق، لسببيْن: الأوّل، لأنّه عرَف (وأراد) الضّحيّة؛ والثّاني، لأنّه مواطن من جنوب إيطاليا، وترعرع على حب الفلسفة، والعلوم، ومُحبٌ لكل ما يتعلّق بالبشر. هو من أوجد نظريّة الدّوافع المُتعدّدة المُتزامنة في تحديد النّتيجة، ومن هذه الدّوافع (يبدو أنّه مطّلع على كتابات فرويد) يستثني الشّبق دائمًا، بشكلٍ أو بآخر.

إذا كان المُحقّق إنغراڤالّو هو النّاطق الرّسمي بفلسفة كاتب الرّواية، فهناك شخصيّة أخرى يتآلف گادّا معها من النّاحيتيْن الوجدانيّة والنّفسيّة، إنّه أحد المستأجرين في البناية: أنجِلوني المُتقاعد الذي اشتُبه به فورًا بسبب إجابته عن أسئلة المحقّق بخجل، رغم أنّه أقل النّاس شرًّا. أنجِلوني أعزب انطوائي مكتئب، يحبّذ المشي وحيدًا في طرقات روما، ومُعَرَّض لنزغ الشّره، وربما لأمور أخرى، كان معتادًا على طلب لحوم مُقدّدة وأجبان يوصلها صبية يرتدون بناطيل قصيرة إلى شقّته. تبحث الشّرطة عن أحد أولئك الفتية، يُعتقد أنّ له علاقة بالسّرقة والقتل. أنجِلوني الذي يعيش بفزعٍ ظاهر مِثْليّ

النّزعة ضمنيًّا، وللحفاظ على احترامه وخصوصيّته، أصبح كتومًا مُتناقضًا ممّا أدّى إلى اعتقاله.

تحوم شُبهات أكبر حول ابن أخي القتيلة المُجبر على تفسير كيفيّة امتلاكه لعقدٍ من الذّهب فيه حجر كريم، أوبال استُبدِل باليشب، وسرعان ما يتبيّن أنّه ليس الفاعل. تُشير التّحقيقات إلى معلومات مُبشّرة، وتنقلنا من العاصمة إلى تلال ألبان (وتنتقل المسؤوليّة من الشّرطة إلى قوّات الدّرك الإيطالي) للبحث عن كهربائي اسمه ديوميدي لانشياني الذي زار المرأة المهووسة بجمع المجوهرات عدّة مرات. نجد في هذه البيئة الرّيفيّة فتيات أحاطتهن السّنيورا ليليانا بعنايتها، وهنا يعثر رجال الكارابنييري على المجوهرات المسروقة مُخبّأة في أصيص. وصف الحُلي (كوصف العقد المرصّع بالأوبال أو اليشب) ليس مجرّد استعراضٍ لإمكانات گادّا الرّفيعة في الكتابة، بل هو إضافة لواقعٍ من مستوى آخر -إضافة إلى المستويات اللغويّة، والصّوتيّة، والنّفسية، والتّاريخيّة والأسطوريّة، والجماليّة إلخ- إنّه مستوى معدني وجوفي يشتمل على تأريخ جيولوجي في قصّة جريمة شنيعة. وحول امتلاك الأحجار الكريمة تضيق العقدتيْن النّفسيّة أو النّفسية - الإجراميّة في الشخصيات، حقد الفقراء الدّفين، إضافة إلى مفهوم أطلق گادّا عليه مُسمّى «ذهان عدم الإشباع» الذي جعل ليليانا المنكودة تُكرم فتياتها بالجواهر.

الفصل الذي نقترب فيه من الحل (نُشرت فصول الرّواية في مجلة *لِتِيراتورا* الشّهريّة في فلورنسا عام 1946) حذفه الكاتب عند نشر الكتاب كاملًا (إصـدار غارزانتي عام 1957) لأنّه لم يرغب في كشف أوراقه باكرًا. استجوب الضّابط زوج القتيلة عن علاقته بڤرجينيا، ابنتهما المُتبنّاة «المُنتَكسة» (الجو السّحاقي الذي أحاط بالسّيدة ليليانا ونسائها صار جليًّا)، والفاسدة التي تحب المال حُبًّا جمًّا، ولها مطامع طبقيّة (أصبحت عشيقة والدها الذي تبنّاها ثمّ ابتزّته)، كما أنّ حقدها عنيف (هدّدته بالقتل أثناء تقطيعها للحم بالسّكين).

فهل ڤرجينيا هي القاتلة؟ تتلاشى كل شكوكنا إذا قرأنا مُستندًا اكتُشف ونُشر مؤخّرًا (*بناية الأثرياء* الصّادر عن دار ايناودي 1983). كتب گادّا مُعالجةً

سينمائيّة معاصرة للرّواية -قُبيْل أو بُعيْد كتابة الرّواية- وهو المخطوط الأوّل من الرّواية التي كتَب كلّ تفاصيلها بتطور ووضوح شديد. (نعلم من المعالجة أنّ السّارق ليس ديوميدي لانسياني، بل إنيا ريتالّي الذي أطلق النّار على قوّات الدّرك، لكنّه مات فورًا). لم يضع المنتجون والمخرجون هذه المعالجة في اعتبارهم (ليس لها علاقة بالفيلم الذي استوحاه پييترو جيرمي من الرّواية عام 1959 حيث لم يُساهم گادّا فيه)، ولا عجب في ذلك إذا عرفنا أنّ إحاطة گادّا بالكتابة السينمائيّة ضئيلة، قائمة على التّلاشي المُستمر لكشف الأفكار وما خلف الكواليس. في قراءة الرّواية متعة، لكنّها لا تُثير فينا توتّرًا حقيقيًّا من خلال أحداثها أو حالاتها النّفسيّة.

في النّهاية، نكتشف أنّ القضيّة ليست مسألة الإجابة عن تساؤل «من ارتكب الجريمة؟»؛ ذُكر في الصّفحات الأولى من الرّواية أنّ الجريمة قد ارتكبت بسبب «مجال قوّة» تكوّن حول الضّحية؛ إنّها «مَرْغَمة» التي انبعثت من الضّحيّة، من مكانتها مقارنة بمكانة الآخرين، فنشأت أحداث «تلك المنظومة المُكوَّنة من دوافع واحتمالات تحيط بكل إنسان ويُطلق عليها على الأغلب اسم «قدر»».

[1984]

«لربّما ذات صباح»
للشّاعر إيوجينيو مونتاله[1]

Forse un mattino andando in un'aria di vetro,
arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo:
il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro
di me, con un terrore da ubriaco.

Poi, come s'uno schermo, s'accamperanno di gitto
alberi, case, colli per l'inganno consueto.
Ma sarà troppo tardi; ed io me n'andrò zitto
tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto.

لربّما ذاتَ صباحٍ أمشي والهواء مُزَجَّجٌ (زجاجي)،
وجافٌ، ألتفتُ خلفي، وأشهدُ تَحقّق المعجزة:
العدم ورائي، والخواء خلفي، بذعرٍ مخمورٍ.
ثمّ، كما لو [أنّها] على شاشة، نصبَت نفسها فورًا:
أشجار، ومنازل، وتلال لوهم معتاد.
لكن سأتأخّر كثيرًا، و[لهذا] سأمضي بصمت

1- ساهم كالفينو بهذه المقالة في كتاب كَتبه نخبة من الأدباء الإيطاليين بعنوان *قراءات مونتالِيّة بمناسبة بلوغ الشّاعر ثمانين عامًا1977*، وصدر عن دار بوتزي الإيطاليّة.

بين أشخاص لا يستديرون [إلى الخلف]، حاملًا سرّي[2]

شُغفتُ بحفظ الشّعر عن ظهر قلب في شبابي. درسنا الكثير منه حين كنّا على مقاعد الدّراسة، وأتمنّى لو أنّنا استفضنا في دراسته. تُرافقني قصائد كثيرة في حياتي عبر ترديد لاواعٍ لأبياتها التي طفَت على سطح ذاكرتي بعد سنوات من حفظها. واصلتُ النّهل من معين الشّعر بالاعتماد على نفسي بعد الانتهاء من دراستي الثّانويّة، [وقرأتُ] لشعراء لم تُذكر أسماؤهم في المنهاج الدّراسي آنذاك، في ذات الأعوام التي انتشر فيها ديوانا شعرٍ بعنوان: ***عظام حبّار***، ***والمناسبات*** بغلافيْن لونهما رمادي، من إصدار دار ايناودي. أي أنّي درست ذاتيًّا ما تيسّر من قصائد إيوجينيو مونتاله حين كنتُ في عمر الثّامنة عشرة من عمري؛ نسيت بعضها، ومازلتُ أتذكّر بعضها الآخر حتّى اللحظة.

إعادة قراءة قصائد مونتاله اليوم تقودني بشكل طبيعي إلى مخزون محفوظاتي الشّعريّة المُستقر في ذاكرتي «المُتداعية». من خلال مراجعة ما أتذكره من الأبيات، وما نسيته كليًّا («مُسحت» حسب تعبير مونتاله)، ومن خلال دراسة طريقة تحويرها، ومسخها في باطن ذاكرتي، تمكّنتُ من استكشافها استكشافًا عميقًا، واستكشاف علاقتي بها مع مرور الأعوام.

أودُّ اختيار قصيدة رغم بقائها في ذاكرتي زمنًا طويلًا، وظهور علامات هذا البقاء عليها، أتاحت لي قراءتها قراءةً مُعاصرةً وموضوعيّةً، عوضًا عن البحث عن وقعها الشّخصي الذي أدركه أو الذي لا أدركه فيّ. أتحدّث عن إحدى قصائد مونتاله، من ديوانه الأوّل تحديدًا، عنوانها: «لربّما ذات صباحٍ»، لأنّها إحدى القصائد التي دارت في ذاكرتي كثيرًا كأنّها أسطوانة. أتذكر هذه القصيدة بين الفينة والأخرى دون حنين، كأنّي أقرأها أوّل مرّة.

لعلّ «لربّما ذات صباحٍ» هي أبرز قصائد ديوان ***عظام حبّار***، لأنّها قصيدة «قصَصيّة» (أفضل قصائد مونتاله «القصصيّة» هي: «الإعصار الذي أثار أريجًا

2- فضّلنا إضافة نص القصيدة الإيطالي وترجمتنا له لضمان وضوح حديث إيتالو كالڤينو عنه. المترجمة

موجعًا»[3]، الفاعل فيها هو الإعصار، أمّا الفعل فهو هو إدراك غياب شخص، وبهذا تكمن الحركة السّرديّة في المقارنة بيْن موضوع جامد، وإنسان غائب)، ولأنّها تخلو من: الأهداف، والرّموز الطّبيعيّة، أو مشاهد بعيْنها، تُعتبر قصيدة ذات خيال وفكر مُجرّديْن، وهو أمر نادر في كتابات مونتاله.

لكنّي ألاحظ أنّ (وهذا يقصيها بين تلافيف ذاكرتي إلى مكان أعمق من القصائد الأخرى) ذاكرتي قد حوّرتها بعض الشّيء؛ فالشّطر السّادس بالنّسبة لي هو: «أشجار، ومنازل، وشوارع»، أو «بشر، ومنازل، وشوارع»، وليس «أشجار ومنازل، وتلال»، ولم أنتبه إلى هذا الأمر إلّا بعد إعادة قراءة النّص بعد مرور خمس وثلاثين عامًا. أي، أنّي وضعت الفعل في بيئة مدنيّة من خلال استبدال «تلال» بـ«شوارع»، قد يعود السّبب إلى غموض كلمة «تلال» بالنّسبة لي، وربّما لأنّ وجود «أشخاص لا يلتفتون وراءهم» قد أوحى لي بتعجّل العابرين. اختفاء العالم يتجسّد في اختفاء المدينة بالنّسبة لي، لا في اختفاء الطّبيعة. (أُدرك الآن أنّ كل ما فعلته ذاكرتي هو تطعيم صور هذا البيت، ببيْت آخر ورد قبل أربع صفحات في قصيدة مماثلة في ذات الدّيوان: «هذا ما لا يراه السّائرون في الزّحام»).

عند تحليل القصيدة نجد أنّ الباعث على «حدوث معجزة» هو تكوّن ظاهرة طبيعيّة أو جويّة؛ صفاء شديد في هواء فصل الشّتاء جعل الأشياء واضحة ولها تأثيرٌ غير واقعي، وكأنّ الضّباب الذي يُحيط بالمشهد عادةً (أعودُ هنا إلى مواءمتي لقصائد مونتال -قصائده الأولى- في بيئات ساحليّة غالبًا، كتلك التي في ذكرياتي) متآلفٌ مع كثافة وثقل الوجود. ولا تنتهي القضيّة عند هذا الحد؛ فهذا الهواء السّاكن والنّقي كزجاج، ينتشر في العالم ويخفيه. العُنصر الحقيقي في هذه القصيدة هو «الهواء المُزجّج» الذي كان حسب ذاكرتي في مدينة زجاجيّة تزداد شفافيّتها حتّى تختفي. تيقّننا من مِعرفة هذا الوسيط (الهواء) يقودنا إلى شعورٍ بالخواء (بينما يتحقّق ذات التأثير بسبب عدم تحديد الوسيط في قصائد ليوپاردي). ولنكون أكثر دقّة، هناك شعور بالتّوقّف نستوحيه من مطلع القصيدة «لربّما ذات صباحٍ»، وهو

3- «La folate che alzò l'amara aroma»

ليس انعدامًا للتّحديد، بل توازن حذر، مشيٌ في طقس نقي كالزّجاج، وكأنّنا نسير عبر الهواء، أو في الهواء، أو في زجاج رقيق من الهواء، في نور صباح بارد، حتّى نُدرِك وقوفنا في الفراغ.

يستمر الشّعور بالتّوقّف، والجمود في الشّطر الثّاني بسبب الإيقاع المُتأرجح، مع مفردة «compìrsi» (تحقّق) التي يميل القارئ [الإيطالي] على الدّوام إلى استبدالها بمُفردة «còmpiersi» (إتمام)، ثمّ يُدرك أنّ الوزن الشّعري لا يستقيم إلّا [بالكلمة الأولى] «compìrsi»» التي تُبهت أي وقع توكيدي لحدوث «المُعجزة». لطالما عشقت أذناي سماع هذا الشّطر، لا بدّ أنّ لتحويره في ذاكرتي يدًا في هذا، فهذا الاستبدال يبدو [للوهلة الأولى] خمارًا، لكنّه ليس كذلك، حيث إنّ ذاكرتي تميل لإسقاط بعض المقاطع اللفظيّة. أضعفُ كلمة في ذاكرتي هي «rìvolgendomi» (يلتفتون) التي أميل إلى اختصارها واستبدالها بكلمة «voltandomi» (يـدورون)، أو «girandomi» (يطوفون)، وهذا يُخل بإيقاع التّوكيدات المُتعاقبة.

كما رَسَخت هذه القصيدة في ذاكرتي (طَلَبَت منّي إرسالها إلى ذاكرتي السّحيقة في البداية، ثمّ أرغمتني على تذكّرها) بسبب تشطيرها الغريب فالوزن الدّقيق يلعب دورًا مهمًّا في أشعار مونتاله. يشدّني إيقاع قصائده؛ كلمات من مقطعيْن مقفاة مع كلمات من ثلاثة مقاطع، وقوافٍ غير مثاليّة كوجود القافية في أماكن غريبة مثل «Il saliscendi bianco e nero dei» (صعود وهبوط الأبيض والأسود) موزونة مع «dove più non sei» (حيث ما عُدتَ). المُفاجأة في الإيقاع ليست صوتيّة فقط، خاصّة إذا علمنا أنّ مونتاله أحد الشّعراء المعدودين الذين يتقنون استخدام التّشطير لخفض النّبرة، لا لإعلائها، مع عدم الإخلال بالمعنى. «المعجزة» التي تختم البيْت الثّاني على وزن كلمة «مخمور»، وكأنّ الرّباعيّة الأولى تبعث التّوازن في المرعوب المُترنّح.

«المُعجزة» هي موضوع مونتاله الأوّل الذي لم يهجره [في شعره]؛ فهي «الجزء التّالف من الشّبكة»، و«الرّابط الذي لا يربط» كما ورد في أوّل قصيدة في الدّيوان، لكنّ هذه القصيدة هي إحدى المرّات القليلة التي نكتشف فيها الوجه الآخر للمُعجزة، حيث تستتر خلف جدار صلد لعالمٍ إمبريالي في تجربة قابلة للتّعريف. تجربة رديفة لانعدام واقعيّة العالم،

وآمل أنّ تعريفها بهذه الطّريقة ليس فيه لبس أو تعميم، خاصّة أنّ مونتاله قد وصفها بكلمات مُنتقاة. لاواقعيّة العالم هي أصل الدّيانات؛ الفلسفات الأدبيّة الشّرقيّة على وجه الخصوص، لكنّ هذه القصيدة تتحرّك في جانب إبستمولوجي آخر، جانب شفّاف وواضح، كأنّه «الهواء المُزّجج». خصّص ميرلوپونتي صفحات بديعة من كتابه *فينومينولوجيا الإدراك*[4] لحالات انفصَلت فيها المعايشة الذّاتيّة للمساحة عن المُعايشة الموضوعيّة للعالم (على سبيل المثال لا الحصر: في الليل البهيم، والأحلام، وتحت تأثير المخدّرات، وانفصام الشّخصيّة). يمكن اعتبار هذه القصيدة برهانًا على رأي ميرلوپونتي؛ ينفصل الحيّز المحيط بالمرء عن العالم، ويفرض نفسه على أنّه فراغ لامتناهٍ. رحّب إيوجينيو مونتاله بالفكرة أيّما ترحيب، واعتبرها «المعجزة»، وإلمامًا بحقيقة تُخالف «الوهم المعتاد»، لكنّها سببت له الهلع، كأنّه في دوّامة: «بذعر مخمور». ما عاد «الهواء المُزجّج» الذي رأيناه في مطلع القصيدة يدعم خطوات الإنسان بعد التفاته المُفاجئ، وغدا تَرنّحًا مع غياب ما يمكنه الاستناد إليه.

«الفوريّة» التي يَختتم بها مونتاله البيْت الأوّل من المقطع الثّاني تحصر تجربة الوجود في العدم ببرهة زمنيّة. يستأنف البطل المشي داخل المشهد الصّلب بمواربة؛ ندرك الآن أنّه يمشي في مسار من المسارات الكثيرة بمحاذاة رجالٍ آخرين في ذات المساحة، إنّهم «أشخاص لا يستديرون»؛ وهكذا تنتهي القصيدة بمسارات مستقيمة متجانسة.

يساورنا تساؤل، هل اختفى أولئك البشر لحظة اختفاء العالم؟ الأشجار من بيْن الأشياء التي عادت «نصبَت نفسها» (أو أظهرت نفسها)، وليس البشر (رغم أنّ تداعي ذاكرتي يقودني إلى نتائج فلسفيّة مُختلفة)؛ لعلّهم لم يبرحوا أماكنهم؛ واختفى عالمهم الخارجي تمامًا كما حدث مع شاعرنا، ليُجنّبهم هذه التّجربة والدّينونة من النّهاية. العدم مزحوم بالأشياء، وكائنات تبدو كالنّقط، سيكتشفون الخدعة إذا استداروا، لكنّنا نرى ظهورهم، وهم مطمئنون إلى استقرار مسالكهم.

4- *Phenomenology of Perception*.

«لربّما ذات صباحٍ» تختلف اختلافًا تامًا عن قصيدة «الرّياح والأعلام»[5] من حيث إنّ الحضورالبشري فيها ثابت أثناء تلاشي العالم وقيمه، بينما نلاحظ في القصيدة الثّانية تزعزع الحضور البشري في زمن لن يتكرّر «العالَم موجودٌ...». يا لشقاء البشر! منهم من هو ضحيةٌ للوهم، ومنهم من هو حافظٌ لسرّ العدم.

أصل هنا إلى ختام قراءتي لقصيدة «لربّما ذات صباحٍ» التي قادتني إلى مجموعة تأمّلات في الإدراك المرئي والاستئثار بالمساحة. تحيا هذه القصيدة بقدرتها على نشر فرضيّات وارتباطات مُشتّتة تتعلّق بالتّفكير بنواحٍ قصيّة، أو بالأحرى، من استدعاء واقتناص أفكار مصادرها مختلفة، وتنظيمها في شبكة متحرّكة من الإحالات والانعكاسات، كأنّها بلّورة نرى ما بداخلها.

«العدم ورائي، والخواء خلفي»: هذا هو مركز القصيدة ومحورها الذي تدور عليه، وهو ليس شعورًا آنيًّا بالتّلاشي؛ إنّه نموذج إبستمولوجي يصعب غضّ الطّرف عنه، ويمكنه التّعايش فينا مع نماذج أخرى شبه تجريبيّة إلى حدّ ما. يمكن التّعبير عن الفرضيّة بكلمات بليغة آيةً في البساطة، نظرًا لأنّ الحيّز المحيط بنا ثُنائي الأبعاد وينقسم إلى مدى أمامي نراه بأمّ أعيننا، ومدى خلفي نعجز عن رؤيته؛ الأوّل هو شاشة أضاليل وأوهام، أمّا الثّاني فهو العدم نقيضُ الوجود.

قد يخطر في بال أحدكم أنّ الشّاعر حاول استكشاف المكان المحيط به بمجرّد تيقّنه من وجود العدم خلفه، لكنْ ليس في النّص ما يدعم هذا التّرجيح، بينما لم ينفِ النّص أنّ المساحة ثنائيّة الأبعاد، بل أكّدها إطناب الشّطر الثّالث [باللغة الإيطاليّة] «العدم ورائي، والخواء خلفي». ساورتني شكوك بسبب التّكرار في هذا البيْت أثناء استقصائي القصير لمحفوظي من هذه القصيدة، فجرّبتُ تحويره: «العدم أمامي، والخواء خلفي»؛ بمعنى أنّ الشّاعر قد أدار ظهره للخواء فورَ مشاهدته، فانتشر هذا «الخواء» وحَفّ به من كلّ حدبٍ وصوبٍ. لو لم يتحدّد مكان «الخواء» بدقّة وراء ظهره، لاختلّ كلٌّ من التّرتيب والمعنى المُستنبط من التّركيب.

5- «Vento e bandiere».

بناء على ما تقدّم، يتّضح أنّ تقسيم المكان إلى أمام وخلف ليس مجرّد تصنيف أوّلي يقتصر على بني آدم، إذْ إنّه مبدأ أساسي مشترك بين جميع الحيوانات. بدأ من أدق الكائنات في التّسلسل البيولوجي، ومع نشوء كائنات ثنائيّة التّناظر، أعضاؤها المُستقبلة للعالم الخارجي تقع في نهاية أجسادها: فم وبعض الأطراف العصبيّة، قد تُصبح عينًا عند بعض الحيوانات. لحظتئذٍ، سيتكوّن عالم هذا الحيوان من المدى المنظور أمامه، ويستكمله المدى المجهول؛ عالم الخواء والعدم خلفه. من خلال تطوّر هذا الحيوان، والنّظر بتبادل للحيّزيْن، يتمكّن من بناء عالم حلقي كامل ومُتجانس. تبقى المسألة مجرّد استقراءٍ، واستنباطٍ يستحيل البتُّ فيه.

لكنّ معاناة الإنسان الدّائمة من عدم امتلاكه لعينٍ في قفاه، جعَلَت موقفه الإدراكي إشكاليًّا لأنّه يجهل ما وراءه. بعبارةٍ أخرى، عجزه عن التّحقق من وجود العالم في خارج مدى رؤيته المُتكوّن من تحريك بؤبؤيْه من أقصى اليمين إلى أقصى الشّمال. يستطيع الإنسان المُعافى تحريك عنقه وجسده كاملًا لتأكيد وجود العالم، لكنّ هذا لن يُغيّر من حقيقة أنّ الذي أمامه هو المجال المتاح لمشاهدته، وسيبقى خلفه نطاقٌ مكمّل، قد ينعدم فيه وجود العالم في تلك اللحظة. الخُلاصة، حتّى مع استدارة أجسادنا، لن نرى إلّا ما يُقابلنا، لأنّنا نعجز عن رؤية ما لا تُدركه أبصارُنا.

نجح بطل قصيدة مونتاله من الالتفات بسرعة البرق ليرى ما لم تُتح له مشاهدته بسبب اتّحاد عامليْن: أحدهما موضوعي «هواء مُزجّج، جاف»، والآخر شخصي (تقبل معجزة الغنوصويّة أو فلسفة المعرفة)، لكنّه لمْ يشاهد غير الغياب والشّغور.

اكتشفتُ ذات الإشكالات بشكل أكثر إيجابيّة (أو أكثر سلبيّة عند أي معدّل إشارته متغيّرة) في أسطورة حطّابين من ويسكونسين، ومينيسوتا التي رواها لنا بورخيس في *كتاب الكائنات الخياليّة*. هناك حيوان اسمه المُسْتَر-خلفك، وهو وراءك دائمًا، ويتبعك حيثما ذهبت. إذا احتطبت في الغابة، سيكون خلفك لأنّه أسرع منك. لن تعرف بتاتًا كيفيّة حدوث ذلك لكنّه موجود دائمًا. لم يذكر بورخيس مصدر الأسطورة، وعلى الأرجح هي من ابتكاره، وهذا لا يقلل من قوتها التي اعتبرها موروثة وتصنيفيّة. يمكننا اعتبار

أنّ بطل القصيدة هو [الوحيد الذي] استدار وشاهد ماهيّة حيوان المُستتر - خلفَك؛ إنّه مثيرٌ للفزع أكثر من أي حيوان آخر، إنّه العدم.

استكمالًا لهذه الاستطرادات المُتشعّبة، قد يُجادل أحدكم فيقول إنّ هذا الخِطاب قد سبق ثورة أنثروبيولوجيّة جوهريّة في القرن العشرين؛ ألا وهي ابتكار مرآة الرّؤية الخلفيّة في السّيارة. أصبحَ السّائق مُتيقّنًا من وجود العالم وراءه، لأنّه بات يملك عينًا ترى ما خلفه. أُحدّثكم يا سادة عن مرايا السّيارات تحديدًا، لا المرايا عمومًا التي يكون فيها العالم الخلفي جزءًا منّا ومُكمّلًا لنا. تؤكّد المرايا العاديّة وجود الرّائي، ويكون العالم الواقع وراءه بمنزلة خلفيّة له؛ هذه المرايا تُشيّئ النّاظر إليها، وتتماهى مع خطرٍ وشيكٍ حذّرتنا منه أسطورة نارسيوس: العُجب والزّهو بالنّفس حتّى فقدانها وفقدان الواقع.

غير أنّ أعظم أحداث القرن هو استخدام المرايا الخلفيّة المُثبّتة بطريقة تقصينا من المشهد. يمكن اعتبار السّائق كائنًا بيولوجيًّا جديدًا بسبب هذه المرآة أكثر من السّيارة، لأنّ عينيْه تُحدّقان في طريقٍ يقصر أمامه ويمتدُّ خلفه، حيث إنّ بإمكانه مشاهدة مجالين متعاكسيْن دون تدخل صورته الذّاتيّة، كأنّه مجرّد عينٍ تراقب العالم كلّه من علو.

بالرّجوع إلى القصيدة، نجد أنّ نظرية «لربما ذات صباحٍ» لم تتأثّر بهذه الثّورة التّقنيّة الإدراكيّة. إذا كان «الوهم المُعتاد» أمامنا، فإنّ هذا الخداع يمتد إلى مجال الرّؤية الذي يتقدمنا، ولأنّ المرآة جزءٌ منه، فإنّها ستصّور لنا المدى الخلفي. حتّى لو كان قائل «لربما ذات صباحٍ» يقود مركبته في الهواء المُزجّج، ويلتفت في ذات ظروف الاستجابة، فإنّه سيرى ما يتجاوز الزّجاج الخلفي، وليس مجرّد المشهد الذي يتلاشى في المرآة، بخطوط بيضاء على الإسفلت، وامتداد الطّريق الذي سلكه للتّو، والسّيارات التي اعتقد أنّه تجاوزها، سيُشاهد هُوّة لا حدود لها.

أضف إلى هذا، أنّ الصّور في مرايا مونتاله -كما أوضح سيلڤيو داركو في دراسات بعنوان *مرايا مونتاله، والمسبح*، وكتابات أخرى- لم تنعكس، بل ظهرت من أسفل وتقدّمت باتّجاه المُشاهد.

الصّور التي نراها فعليًّا لم تُخزّن في العين، ولم تتكوّن فيها؛ فعمليّة

الإبصار تَتِمّ في المخ كليًّا، في منبّهات تنقلها الأعصاب البصريّة إلى جزء من المخ ليُكسبها الشّكل والمعنى. تلك المنطقة بمنزلة «شاشة» تظهر عليها الصّور، ولو كان بمقدوري الدّخول في جسدي، والولوج إلى عقلي لأشاهد ما وراء تلك المنطقة من دماغي لأفهم الأشياء لحظة إدراكها، وقبل إكسابها اللون، وهيئة الأشجار، أوالمنازل، أوالتّلال، سأضطرب في عتمة لا نهاية لها، تحتوي فقط على سحابة بَرد، واهتزازات بلا شكل، وظلال على نظام رادار مُشوّش.

إعادة تكوين العالم تحدث كأنّه «على شاشة»، هذا التّشبيه يُذكّرنا بالسّينما لا غير. تُستخدم كلمة «شاشة» في الشّعر عادةً بمعنى السّتار أو الحجاب. وإذا أردنا التّجاسر فسنقول: هذه هي المرّة الأولى التي يَستخدم فيها شاعرٌ إيطاليّ كلمة «شاشة» ويقصد بها الشّاشة التي تُعرض عليها الصّور، أغلب الظّن أنّي مصيبٌ في هذا القول. تنتمي هذه القصيدة قطعًا (كُتبت بيْن 1921-1925) إلى عصر السّينما الذي يمر فيه العالم بظلاله، وأشجاره، ومنازله، وتلاله [المُبعثرة] هنا وهناك أمام أعيننا، بعرض ثنائي الأبعاد على شاشة، بصور متسارعة، ومتعاقبة، تظهر «فورًا». لم تذكر الأبيات أنّ الصّور معروضة، بل «نصبت نفسها» (أي: استولت على المساحة، وشغلتها، وهنا نُشكّك فورًا في هذا المجال)، وهذا قد لا يشير إلى مصدر أو مصفوفة صور، بل الانبثاق من الشّاشة مُباشرة (كما حدث مع المرآة)، فيتوهّم مُشاهِد السّينما (في القصيدة) أنّ منبع الصّور هو الشّاشة ذاتها.

أكذوبة العالم صنعها الشّعراء والمسرحيون فيما مضى باستخدام استعارات مسرحيّة، وها هم قد استبدلوا المسرح بالسّينما في القرن العشرين؛ دُوّامة صُور تدور على قماش أبيضَ اللون.

***

نلاحظ في الأبيات سُرعتين فائقتين مميّزتين: سرعة إدراك الذّهن، وسرعة تدفّق العالم. الاستيعاب السّريع يجعل بطل القصيدة يلتفت خلفه بسرعة تتجاوز سرعة (المُستتر- خلفك) ليباغته، هذه الاستدارة أصابته بالدّوار، والمعرفة تتجسّد في هذا الدّوار. من ناحية أخرى، نجد أنّ العالم

الإمبريالي عبارة عن توهّم مألوف لصورٍ مُتتالية سريعة على شاشة؛ يوحي إليك باستمراريّته، وديمومته، فتنطلي عليك حينئذ الأكذوبة، تمامًا كما يحدث في السّينما.

هناك سرعة ثالثة تفوق السّرعتيْن الأخريَيْن: سرعة غرق البطل في أفكاره عندما توقّف صباحًا، والتزامه الصّمت بعد معرفة السّر. تماثل بليغ يربط هذا «الصّمت»: بالعدم الذي نعلم علم اليقين أنّه بداية ونهاية كل شيء، و«الهواء المُزجّج، الجاف» الأقل خداعًا. يبدو أنّ هذه السّرعة لا تختلف عن «أشخاص لا يلتفتون»، لأنّ كلًّا منهم قد كشف السّر، ولهم مساراتهم، وبطلنا يقف بينهم مُتوجّسًا. تكمن في السّرعة الأخيرة الملحوظات البسيطة، والأكثر جديّة، التي تُختتم بها القصيدة.

[1977]

جُرف مونتاله الصّخري[1]

تنطوي كتابة مقالة عن الشّاعر إيوجينيو مونتاله [ونشرها] في الصّفحة الأولى من صحيفة على مجازفة محفوفة بالمخاطر، إذْ إنّه من الضّروري التّأكيد على منظوره للعالم والتّاريخ، والقيم المُندسّة بيْن جَنبات قصائده، عبر مخاطبة جميع أطياف المجتمع من خلالها. لكنّ الصّواب سيُجانبني إذا كتبتُها بهذه الطّريقة، لأنّ ما سأذكره فيها سينطبق على شعراء آخرين حتمًا، وسأفشل في مناقشة [خصائص] شعر مونتاله. وعليه، قررتُ الاقتراب قدر الإمكان من جوهر شعره، لأنّ جنازَته -كان يكره الرّسميات، ونأى بنفسه عن صورة «شاعر الوطن»- حدثٌ يفرِض تعريف جميع النّاس بمكانته. (سيزيد استغرابنا إذا عرفنا أنّ «المذاهب» التي سادت إيطاليا في زمنه لم تعتبره مؤمنًا، فهو لم يهدر أي مناسبة للتّهكم من كل «كاهن؛ أحمر أو أسود»).

يهمّني في البداية أنْ أؤكّد أنّ شعر مونتاله شديد الدّقة من حيث: التّراكيب اللفظيّة، والأوزان، والتّصويرات المُنتقاة بعناية: «حين تبرق [السّماء]/ تتفاجأ الأشجار والجدران/ بتلك الهُنيْهة الخالدة». لا أقصد فصاحة مونتاله وثراء مفرداته ودلالاتها، فهي خصيصة يملكها شعراء إيطاليّون آخرون أيضًا، وتميّزوا بها تميّزًا لا جدال فيه، خصيصة ترتبط بالإسهاب والإطناب اللذين تجنّبهما مونتاله، أي أنّ مونتاله اختلف اختلافًا تامًا عنهم في أسلوبه. لم يهدر فرص [التّلاعب بالكلمات]، واستخدام اللفظ المُناسب في الوقت

1- نُشر هذا المقال بعنوان «كلمات أصلها عاصفة»، ونُشر في صحيفة *لا ريبوبليكا* بتاريخ 15 سبتمبر 1981.

المناسب، وإضفاء التّفرّد عليه: «بانزعاج، نزلنا بين الحشائش/ في هذا الوقت في بلادي/ بدأت الأرانب البريّة بالصّفير).

سأوجز المقالة؛ في زمن انتشرت فيه كلمات التّعميم المجرّدة، ذات الدّلالات المتعدّدة التي لا تستخدم للتّفكير ولا للقول النّافع، في زمنٍ انتشرَ فيه طاعونٌ لُغوي من عموم النّاس إلى خاصّتهم، حرص مونتاله كل الحرص على استخدام مفردات تُعمِلُ العقل وتُحرّضه على تصوير التّجارب ببراعة: «جاءت على السّفرجل/ نقطة، دُعسوقة/ ثار جواد عند تمشيطه/ ثمّ نمت وحلمت].

لكن ما الذي ينشُده مونتاله من هذا الإتقان؟ إنّه يُخبرنا عن وجود عالم أشبه بدوامة، تثيرُه رياح التّدمير، وينعدم فيه وجود أرض ثابتة تدعم البشر، لذا فمكارم الأخلاق هي سبيلهم الوحيد للخلاص من الهاوية؛ عالم الحربيْن العالميّتيْن الأولى والثّانية، وربّما الثّالثة. قد تكون الحرب العالميّة الأولى خارج نطاق الصّورة بعض الشّيء (في سينما ذاكرتي التّاريخيّة، تظهر أبيات أونگاريتّي كأنّها ترجمة على لقطات الحرب العالميّة الأولى التي بدأت تتلاشى). تداعي ذلك العالم أمام أعين شباب في فترة ما بعد الحرب العالميّة الأولى قاد مونتاله لكتابة ديوان ***عظام حبّار*** الشّعري، أمّا ديوان ***المُناسبات*** فحدّدت ملامحه كارثة جديدة، في حين أنّ النّكبة ذاتها ورمادها كانا موضوع ديوان ***العاصفة***. أجمل كتاب صدر من رحم الحرب العالميّة الثّانية هو ***العاصفة***، حتّى لو تطرّقت أبياته إلى موضوع آخر، نجدها تقصد الحرب بشكلٍ أو بآخر. بين دفّتي هذا الدّيوان خواطر عديدة: اضطرابات ما بعد الحرب، ومخاوف الزّمن المعاصر التي من بينها الكارثة النّوويّة «وسينزل شيطان مجهول على ضفة التّايمز، وهدسون، والسّين/ هازًا جناحيْه نصف المُخضّبيْن بالبتيومين بإعياء، ليقول لك: حانت السّاعة»، وأهوال مخيّمات الاعتقال النّازيّة في الماضي والمستقبل (في قصيدة ***حلم السّجين***).

لا أهدف إلى تسليط الضّوء على الحقيقة المُباشرة، والمجازات الصّريحة؛ بل على الموقف التّاريخي الذي نعيشه باعتباره ظاهرة كونيّة؛ حتّى أصغر دقائق الطّبيعة أثناء ملاحظة الشّاعر اليوميّة لها، يُعاد تشكيلها

وتصبح دوّامة، تسير من بداية إلى نهاية دواوينه الثّلاثة العظيمة هذه في إيقاع الأبيات، ووزنها، وتركيبها النّحوي. «تذرو الأعاصير التّراب ذروًا على السّطوح والمدى الشّاسع والصّحارى، حيث تشم الخيول الملثومة الأرض، وهي تقف مقابل نوافذ الفنادق اللامعة».

أتيتُ على ذكر أهميّة مكارم الأخلاق في التّصدي للعالم التّاريخي أو الكوني الذي بمقدوره مَحو البشريّة الهشّة عن بكرة أبيها في أي لحظة، لكن يجب أنْ أشير إلى أنّ اللُّحمة بين الفرد وغيره من الأفراد -رغم أنّه بعيدٌ كلّ البُعد عن التّواصل الاجتماعي وثورات التّضامن- حاضرةٌ دائمًا في قصائد مونتاله «حيوات كثيرة لازمة لتكوين حياة واحدة»، خاتمة خالدة في إحدى قصائد ديوان *المُناسبات*، حيث يبعث ظل طائر العوسق شعورًا بقطع دابر الكائنات والتّاريخ. لكنّ المساعدة المُستمدّة من الطّبيعة أو البشر محضُ وهمٍ، إلّا إذا كانت المساعدة على هيئة: نُهَيْرٍ ينسابُ «حيث الجدب والخراب»، أو من خلال توجّه ثعابين الماء إلى مصب الأنهار، حيث تتكاثر وهي بعيدة عن أعيننا؛ وهي ليست إلّا «شياهم جبل أمياتا ترتوي من جدول رحمة صغير».

البطولة العسيرة التي حُفرت في باطن الوجود الجاف والمتداعي، هي الحل الذي قدّمه مونتاله للإشكال الذي واجه شعراء جيله: كيف نكتب الشّعر بعد (ويختلف عن) دانونزيو، (وبعد كاردوتشي، وبعد پاسكولي أو على الأقل يشبه پاسكولي)، والقضيّة التي أوجد لها أونغاريتّي الحل من وحي كلمة نقيّة، وسابا الذي حلّها من خلال التّعافي من الصّدق الدّاخلي الذي أحاط بالحنان، والمودّة، والشّبَق؛ تلك العلامات الفارقة في الإنسان، التي رفضها مونتاله أو اعتبرَ التّعبير عنه مستحيلًا.

لن نجد في قصائد مونتاله رسائل مواساة أو دعم ما لم نتقبّل حقيقة وحشيّة الكون وتكالبه [على الإنسان]؛ في هذا الدّرب المُنهك تحديدًا يتبيّن أنّ خطاب مونتاله الشّعري استمرارٌ لخطاب [جاكومو] ليوپاردي، رغم اختلاف نهجيْهما. مقارنةً بليوپاردي، يظهر أنّ إلحاد مونتاله أكثر غموضًا، مفعم بميل مستمر لما هو خارق للعادة وآني، ويقوّضه تشكيكه الغريزي. إذا كان ليوپاردي قد نزعَ إلى عزاءات فلسفة التّنوير، نجد أنّ مونتاله قد جَنحَ

إلى عزاءات المعاصرين اللاعقلانيّة، وقيّمها واحدًا تلو الآخر، ثمّ أسقطها باستنكار، مُخففًا الحِمل عن الجُرف الذي يتعلّق به حطام سفينته.

من القضايا التي تطرّق إليها مونتاله في شعره، وانتشرت انتشار النّار في الهشيم، هي تجسيد الموتى للقارئ، تفرّد كل إنسان لدرجة رفضنا لفكرة فقدان الأحبّة: «إيماءة حياة/ لا تمثّل حياة أخرى بل هي تمثّل ذاتها». أبيات يستذكر فيها والدته حين تعود الطّيور، وقبر فقيدته يقابل الجُرف. تصوير بديع، لكن لا توجد صور بديعة تفوق الشّطر التّالي جمالًا: «تطير طيور الحجل[2] المُغرّدة بأسراب فوق قبرِكِ وأنت نائمة في نومِك الأبدي، باتّجاه كروم تلال ميسكو»

سنبقي روح إيوجينيو مونتالِه حيّة، بحفاظنا على قراءة دواوينه بتدبّرٍ؛ إذ إنّ قصائدها ستستحوذ على ألباب قُرّائها كلّما قرأوها وأعادوا قراءتها.

[1981]

2- من قصيدة بعنوان A mia madre (إلى أمّي) التي كتبها مونتاله بعد وفاة والدته في شهر نوفمبر خلال موسم هجرة الطّيور. المُترجمة

همنغوي وذواتنا[1]

مرَّ علي وعلى الكثيرين -أغلب المعاصرين- حينٌ من الدّهر اعتبرنا فيه همنغوي ربًّا للأدب. كان زمانًا عذبًا، أتذكرهُ بِرضا، بلا أي تهكمٍ من انغماسنا في صراعات وهوس الشّباب. زمانًا عشناه بجديّة، بصفاء سريرة، نزعم فيه الشّجاعة. وفي كتابات همنغوي وجدنا التّشاؤم، وعزلة الأفراد، والاندماج الظّاهري في أعتى التّجارب؛ كل ما سبق كان موجودًا في كتاباته، لكنْ إمّا أنّنا كنّا نجهل طريقة قراءتها، أو أنّ قضايا أخرى قد شغلتنا عنه آنذاك. تَعلّمنا منه بسبب سلوكه المعطاء والمنفتح، والتزامه العملي -والفني والاخلاقي كذلك- بما يجب إنجازه، إضافة إلى وضوح رؤيته، ورفضه للتأمّل والتّعاطف، واستعداده لاقتناص الدروس والعبر من الحياة، فقيمة المرء عند همنغوي قد تتلخّص بعبارة تفوّه بها على عجالة أو بإيماءة. لكن سرعان ما رأيْنا محدوديّته ونقائصه؛ عالَمه الشّعري وأسلوبه اللذيْن أعتَرِف بتأثيرهما على ميولي الأدبيّة الأولى التي سُرعان ما تبيّن ضيق أفقها وميلها للتّكلّف. حياته -وفلسفتها- سَفَرٌ عتيد جعلني أرتاب منه، وأبغضه، بل جعلني أنفر منه. أمّا اليوم، وبعد مضي عشرة أعوامٍ، أشرع في تقييم علاقتي التّدريجيّة به، لأطوي ذكراه. كنتُ سأقول لهمنغويٍ وأنا منغمسٌ لآخر مرة في منهاجه الأدبي: «لم تفلح معي أيّها الكهل. لم تنجح في أنْ تصبح أستاذًا سيئًا على الإطلاق». أهدف في هذا المقال -فاز اليوم بجائزة نوبل للأدب، وهذه حقيقة لا تعني شيئًا بلا شك، عدا كونها مناسبة جيّدة تشبه مناسبات

1- نُشر هذا المقال في مجلة شهرية تُعنى بالأدب اسمها *إلكونتِمبورانيو*، بتاريخ 13 نوفمبر 1954.

أخرى لتدوين أفكار جالت في رأسي على الورق- إلى إبراز أهميّة همنغوي بالنّسبة لنا (الإيطاليّين) فيما مضى، وما يعنيه لنا الآن، وما أبعدنا عنه، وما يميّز أعماله.

شُغِفنا حُبًّا بهمنغوي آنذاك بسبب أدبه وتوجّهه السّياسي، ومناهضته الشّديدة للفاشيّة، بدلًا من معارضتها بثقافة بحتة. في الواقع، ومن باب الصّدق، جَذبنا التّشابه بينه وبين أندريه مالرو، وأنّه رمز معاداة الفاشيّة عالميًّا، والواجهة العالميّة للحرب [الأهليّة] الإسبانيّة. من حسن حظنا، نحن الإيطاليّين أن لدينا الشّاعر دانونزيو الذي حصّننا من ميول «بطوليّة» مُعيّنة، وسرعان ما اتّضح الأساس الجمالي لأعمال أندريه مالرو. كما انجذبنا إلى عدد من الأدباء في فرنسا مثل روجر فايان، وهو رجل لطيف أيضًا، ومتكلف بعض الشّيء، لكنّه أصيل -كانت تركيبة همنغوي- مالرو حقيقة راسخة. ارتبط اسم همنغوي أيضًا بدانونزيو، بشكل غير ملائم أحيانًا. لكن أسلوب همنغوي جاف دائمًا، من النّادر أنْ يصبح قذرًا أو مُنمقًا، واقعي (غالبًا)؛ أعني، عجزتُ عن تقبّل النّزعة الوجدانية في همنغوي، وقصّة *ثلوج كليمنجارو* هي عمله الأسوأ بالنّسبة لي، لا ينفك عن التّعامل مع الأشياء، كل ما هو مناقض تمامًا لدانونزيو. على أي حال، يجب أن نحاذر عند استعمال هذه المصطلحات، فأن تكون ذا نزعة دانونزيويّة، فهذا يعني أنْ تحب الحياة الحيويّة والنّساء الجميلات، ليبارك الرّب دانونزيو! لكن لا يمكن تأطير هذه المشكلة بمصطلح كهذا؛ أسطورة همنغوي النّاشط مصدرها جانب آخر من التّاريخ المُعاصر، أكثر صلة بزمننا الحاضر، وما تزال مشكلة شائكة.

يُريد بطل همنغوي التّماهي مع أفعاله؛ أنْ يكون حقيقيًّا في محصّلة أفعاله والالتزام بمرجع أو أي تقنيّة عمليّة. يسعى جاهدًا لعدم حدوث مشاكل أخرى له أو أن يطرأ طارئٌ يعيقه عن إتقان ما كان يفعله، كأنْ يبرع في: اصطياد السّمك، والحيوانات، وتفجير الجسور، ومشاهدة مصارعات الثيران كما يليق بها، وإجادة ممارسة الجنس كذلك. لكنّ هذا البطل يهرب من أمرٍ ما دومًا؛ إنّه يهرب من الشّعور بالتّفاهة، واليأس، والهزيمة، والموت. يصبُّ اهتمامه على مراقبة نظامه بدقّة، وعلى الالتزام بتطبيق القوانين الرياضيّة بحذافيرها أيًّا كانت الظّروف، سواء أصارع قِرشًا أو أحاطت به جماعة

مُسلّحة. بطل همنغوي حريصٌ على الإتقان لأنّه يجد الخواء والموت دونه. (رغم أنّه لم يذكر ذلك؛ خاصّة إذا علمنا أنّ مبدأه الأوّل التّصريح بغير الحقيقة). إحدى أجمل قصص همنغوي التّسع والأربعين هي *النّهر الكبير ذو القلبَيْن* وهي مجرد توثيقٍ لأفعال رجل يصطاد السّمك وحيدًا: ذهابه إلى النّهر، وبحثه عن بقعة تُلائم نصب خيمته عليها، وإعداده الطّعام لنفسه، ثمّ توجّهه إلى النّهر، وإعداد صنّارته، واصطياد سلمون مُرقّط صغير، وإعادته إلى النّهر، واصطياد سمكة أكبر، إلخ. لا شيء غير أفعال متوالية، ومشاهد خاطفة جليّة، وتقييد لعدد من المشاعر غير المُقنعة والعامّة، مثل: «كان سعيدًا». حكاية تبعث الأسى في القلوب، فيها لمسة جور وبؤس غامض يعصف بها من كل الاتّجاهات، كلّما ازداد هدوء الطّبيعة، ازداد انهماكه وانشغاله في تفاصيل الصّيد. القصّة التي «لا يحدث فيها شيء» ليست جديدة بطبيعة الحال، لكن لنتكلّم قليلًا عن نموذج أقرب زمنيًّا عليها: قصّة *قطع الأخشاب*[2] [للكاتب الإيطالي] كارلو كاسّولا (العامل المشترك الوحيد بين الكاتبَيْن هو حب تولستوي) التي يصف فيها عمليّة الاحتطاب بتفصيل. توجّعٌ دائم وضمني سببه موت زوجته. قُطبا الحكاية هنا العمل وشعورٌ حميمي؛ وفاة عزيز على القلب، وهو أمر قد يحدث لأي شخص، وفي أي حين. هذا الأسلوب يشبه قصّة همنغوي [القصيرة]، لكن المضمون يختلف اختلافًا جذريًّا، فمن ناحية هناك التزام رياضي، ليس له أي معنى يتجاوز تنفيذ مهمّة، ومن ناحية أخرى هناك أمرٌ مجهول، عدم. نحن نقرأ عن موقف متطرف، ضمن مجتمع محدود، في لحظة فارقة من أزمات الفكر البرجوازي.

من المعلوم أنّ همنغوي يصرف وقته في الفلسفة، بل وقد ارتبط ارتباطًا وثيقًا بـ«التّكوين» في الفلسفة الأمريكيّة، وببيئة نشِطة ذات تصوّرات عمليّة، وكتاباته تخلو من المصادفات. فلسفة وضعيّة جديدة أسّست لفكرٍ محصور في نظامٍ مغلق، وليست لها مصداقيّة. نظام يُوافق وينسجم مع ولاء أبطال همنغوي لميثاق الرّياضة – الأخلاقيّة، الواقع الأكيد والأوحد في كون لا

2- Il taglio del bosco di Carlo Cassola.

سبيل للإحاطة به. السّلوك الذي يُعرّف واقع الإنسان بنماذج انسجام سلوكي مع أسلوب همنغوي الذي يوقد واقعًا بعيد المنال من العواطف والأفكار من خلال سرده للإيماءت الجسديّة، والدعابات في حوارات قصيرة. (لمزيد من المعلومات عن نظام همنغوي السّلوكي، وعجز شخصياته عن التّعبير عن مشاعرها، طالع ملاحظات ماركوس كنلف الذّكية في كتابه ***أدب الولايات المتّحدة الأمريكيّة*** الصّادر عن دار پينغوين عام 1954، ص271)[3].

ينتشر فزع من الفراغ المُتعلّق بالعدم الوجودي في كل كتابات همنغوي؛ (لا شيء وللاشيء، ولا شيء ثمّ لا شيء[4]) قال نادل في قصّة ***مكان نظيف ومُضاء جيّدًا***، بينما تنتهي قصتا ***المقامر، والجدة والمذياع*** بتأكيد أنّ كل الأشياء هي «أفيون الشعوب»، أي ملجأ وهمي من شرّ عام. في هاتيْن القصّتين (كُتبتا عام 1933) نجد «وجوديّة» همنغوي. لن نعثر على الإيمان في عباراته «الفلسفيّة» الصّريحة، إذْ إنّها منهاج عام لتجسيد الحياة المعاصرة السّلبيّة والبائسة والخالية من العواطف، منذ زمن ***الوليمة*** (1926) بسائحيها الخالدين، المهووسين بالجنس والرّاح. حوارات هذه القصة عدميّة وفيها استطرادات مُشتّتة، أبرز إحالاتها يجب أنْ يُلحَظ عند «الحديث عن أمر آخر»، ذات الأمر ملحوظ في شخصيات تشيخوف أيضًا، حين تكون على شفا الإحباط وتعكس لاعقلانيّة القرن العشرين. شخصيات تشيخوف البرجوازيّة ضيّقة الأفق، مهزومة في كل شيء باستثناء إدراكها للكرامة البشريّة، تُقاوم العاصفة على أمل تحسّن العالم، أمّا شخصيات همنغوي الأمريكيّة المهاجرة فهي داخل العاصفة، قلبًا وقالبًا، لا تعرف طريقة للتّصدي لها غير التّزلج ببراعة، واصطياد الأسود بالبنادق ببراعة، وتكوين العلاقات بين النّساء والرّجال، بين الرّجل والآخر، وهي أساليب وقيم ستنطبق حتمًا على عالم أفضل لا يؤمنون بوجوده. بين تشيخوف وهمنغوي مرّت الحرب العالميّة الأولى؛ تصوير العالم على أنّه مجزرة ضخمة. رفض همنغوي تأييد أي طرف له يد فيها، ومعاداته للفاشية لا يمكن الطّعن فيها،

3- *The Literature of The United States* by Marcus Cunliffe .

4- Nada y pues nada y nada y pues nada: كتبها كالڤينو بالإسبانية، وذُكرت مرارًا في قصص همنغوي دلالة على إيمانه بالعدم. المُترجمة.

هي إحدى «قواعد اللعبة» الواضحة التي بُني عليها تصوّره للحياة، ومع ذلك فهو يتقبّل أنّ المجازر نتيجة طبيعيّة في حياة الإنسان المعاصر. فترة إعداد نِك آدمز للرّهبنة –من شخصيات قصص همنغوي الأولى الأكثر شعريّة– كانت تأهيلًا له ليتحمّل وحشيّة العالم. تبدأ في مُخيّم هندي حيث يجري راهبٌ آسٍ[5] عمليّة لامرأة هنديّة في فترة المخاض بسكين تقطيع السّمك، بينما نحر زوجها نفسه بصمت لعدم قدرته على تحمّل عذابها. حين يبحث بطل همنغوي عن طقسٍ رمزي ليُجسّد من خلاله تصوّره عن العالم، فإنّه لن يجد ما هو أفضل من مصارعة الثّيران، ممّا يفتح لهمنغوي آفاقًا بدائيّة ووحشيّة سيرًا على خُطى [الكاتب ديفيد هربرت] لورنس نحو عِرق مُعيّن.

همنغوي قائم في هذا المشهد الوعر ثقافيًا، وهنا يمكننا الإشارة إلى اسم كاتب آخر تُعقد بينه وبين همنغوي المقارنات بشكل دائم: إنّه ستندال، واسمه لم يُذكر عشوائيًا، إذْ صرّح همنغوي بإعجابه بستندال، وسوّغهُ لتشابه أسلوبيهما في الرّصانة المُمنهجة –رغم أنّه يميل إلى أسلوب فلوبير في الكتابة الأكثر حداثة– وتشابه النّوائب الشّخصيّة والأماكن أحيانًا (مثل ميلان الإيطاليّة). بطل ستندال المحوري على مشارف نهاية القرن الثّامن عشر بيْن عقلانيّة ورومانسيّة حركة «العاصفة والاندفاع»[6] الأدبيّة، بيْن بيداغوجيا التّنوير في المشاعر، وتبجيل الفردانيّة اللاأخلاقيّة. يجد بطل قصّة همنغوي نفسه واقفًا على ذات الطّريق المُفترق بعد مرور قرنٍ من الزّمان، حين فقد الفكر البرجوازي أفضل ما فيه –انتقل إلى طبقة جديدة– ومع ذلك راحَ بيْن تحالفات عقيمة، وجزئيّة، ومُتناقضة؛ تتفرّع الفلسفات الأمريكيّة التّقنيّة من جذع شجرة التّنوير العتيقة، أمّا شجرة الرّومانطيقيّة فقد آتت آخر ثمارها للعدميّة الوجوديّة. رغم أنّ بطل رواية ستندال يُعتبر ابنًا للثّورة، فإنّه قد تقبّل عالم الرّهبنة المُقدّس وخضع لقوانين لعبة الهرطقة ليخوض حربًا تخصّه، أمّا بطل قصّة همنغوي الذي رأى البديل العظيم لثورة أكتوبر، فقد تقبّل عالم الإمبرياليّة ومشى بين مجازرها، بل حَارب فيها بوضوح وانفصال؛ صراعٌ خسره منذ البدء بعزلته.

5- آسي: طبيب محسن للفقراء بالمجّان (معجم اللغة العربيّة المُعاصرة). المُترجمة

6- Sturm und Drang: حركة أدبيّة ألمانية نشأت في القرن الثّامن عشر متأثّرة بأفكار روسّو كثيرًا، واعتَبرَت الأدب عاصفة مشاعر تُبجّل الطّبيعة والفردانيّة. المُترجمة

شعر همنغوي غريزيًّا أنّ الحرب هي أصدق صورة، بمنزلة الواقع الطّبيعي لعالم البرجوازيين في عصر الإمبرياليّة. حين كان همنغوي في عمر الثّامنة عشرة، وقبل تدخل أمريكا الشّماليّة، وبُغية مُشاهدة الحرب بأمّ عينيْه، تمكّن من الانضمام إلى صفوف الجبهة الإيطاليّة؛ فعمل سائقًا لمركبة إسعاف أوّلًا، ثمّ أصبح مسؤولًا عن «مخزن عسكري» مُتنقّلًا بين خنادق نهر پياڤي باستخدام درّاجة (كما عرفنا من كتاب صدر مؤخّرًا بعنوان *تدريب إرنست همنغوي المهني* للكاتب تشارلز فينتون (عن دار فارّار وشتراوس، 1954)). (بالإمكان كتابة مقال طويل عن: فهمه العميق لإيطاليا، وكيف تمكّن في عام 1917 من ملاحظة وجه «الفاشيّة» الحقيقي، ووجه المعارضة الشّعبي، وكيف صوّر كل ما سبق ذلك في رواية تُعد من أروع رواياته، أطلق عليها اسم *وداعًا للتّسلح*، وما ظلّ يعرفه عن إيطاليا في عام 1949 التي كتب عنها رواية تُعدُّ أقلّ رواياته بهجة، لكنّها مُشوّقة في نواحٍ كثيرة، وعنوانها: *عبر النّهر وبيْن الأشجار*، وعمّا لم يفهمه البتّة، ولم يتمكّن من التّغاضي عنه كسائح). كتابه الأوّل (كتبه عام 1924، ثمّ نشره بتوسّع في موضوعاته عام 1925) الذي رسمته ذكريات الحرب العُظمى وتلك المجازر التي كان شاهد عِيان عليها في اليونان حين كان صحفيًّا، قد كتبه بتهكّم فظ قيل إنّه أراد من خلاله مُحاكاة سطر ورد في كتاب *الصّلوات الشّائعة*: «رَبَّنا إِنَّا نَسْأَلُكَ السَّلامَ في هَذا الزَّمان». أَلَمُ الوغى الذي نقَلَته مجموعة قصصيّة بعنوان: *في زماننا* كانت أساسيّة في تطوّر همنغوي. في حين أنّ تولستوي قد دوّن انطباعاته عن الحرب في مجموعة قصصيّة بعنوان: *قصص سيڤاستوبول*. أجهل إذا كان إعجاب همنغوي بتولستوي هو ما قاده للتمرّغ في تجربة الحرب، أمّ أنّ الحرب جعلته يُعجب بتولستوي. لكن لا خلاف في أنّ توصيف همنغوي للحرب يختلف عن توصيف تولستوي لها، ولا يُشبه توصيف كاتب أمريكي آخر اسمه ستيفان كرين. هذه حرب وقعت في بلاد بعيدة، شوهدت بعيني غريب، وهمنغوي يُنذر مُسبقًا من وجود الجندي الأمريكي في أوروبا.

إذا أصبحت الهند وطنًا لكيبلينغ المُتغني بالإمبرياليّة الإنجليزيّة وارتبط بها ارتباطًا وثيقًا، فإنّ دافع همنغوي (على عكس كيبليغ، إذْ لم يرغب في

«التّغني» بأي شيء، كل ما أراده هو سرد الحقائق والوقائع)، هو قذف أمريكا لذاتها في العالم بلا سبب واضح، وتعقّب توسّع نشاطها الاقتصادي.

لكنّ همنغوي لم يُثر اهتمامنا بسبب شهادته الواقعيّة عن الحرب، وإدانته للمجزرة فقط؛ مثلما لا يتماهى الشّاعر مع جميع الأفكار التي يتطرّق إليها، نجد أنّ همنغوي لا يتماهى كُليًّا مع الأزمة الثّقافية في نصوصه. بغضّ الطّرف عن حدود المذهب السّلوكي، نجد أنّ فهم الإنسان من خلال أفعاله وكينونته أو عدم مُلاءمته للمهمّات [المفروضة عليه] هو منهاج صائب لفهم العالم، منهاجٌ يمكن أنْ تُطبقه بشريّة أكثر حزمًا من أبطال همنغوي الذين لا تُعتبر أفعالهم إنجازات، ما لم تكن أفعالًا «استثنائيّة»، مثل: صيد القروش، أو أفعالًا تنطوي على صراعٍ مُعيّن. نجهل أهميّة السّرد الدّقيق لتفاصيل مصارعة الثّيران، لكن معرفةَ جديّةِ الشخصيات في إشعال نارٍ في العراء أو رمي صنّارة أو تثبيت مدفع رشّاش، تهمّنا وتفيدنا. بإمكاننا تجاهل همنغوي اللافت للانتباه والمُعظّم في لحظات الاندماج المثاليّة للإنسان في العالم، وفيما يفعله، في تلك اللحظات التي يجد الإنسان فيها نفسه في سلام مع الطّبيعة بينما يُصارعها، في الانسجام مع البشريّة رغم اضطرام نيران المعارك. ولو كتب أحدهم عن علاقة العامل بآلته يومًا ما، بتفصيل دقيق للخطوات، فسيعود حتمًا إلى سرد همنغوي ذاك، وسيعزلها عن سياق العبث الفنّي، والشّراسة أو المَلالة، وسيُعيدها إلى سياق العالم المُعاصر المُنتج، وهو الزّمن الذي كان همنغوي قد استخلصها منه. أدرك همنغوي كيف يمكن للمرء أنْ يكون في عالم بعينيْن مفتوحتيْن وجافّتيْن بلا أوهام أو التباس، وكيف يكون وحيدًا بحياة تخلو من العذاب، وكيف تكون الرّفقة أفضل من العزلة، وأفضل من هذا وذاك تطويره لأسلوبٍ يُعبّر تمامًا عن تصوّره للحياة، أسلوب قد يُتّهم بالمحدوديّة والنّقصان في بعض الأحيان، ويُعتبر جافًا والأكثر آنيّة في وقعه (كما في قصّة نِك آدمز)، والأقل خُلوًّا مَن التّفخيم والعبارات الرّنانة، والأكثر شفافيّة وواقعيّة في النّثر المُعاصر. (قارن النّاقد السّوفيتي جي كاشكين أسلوب هذه القصص بأسلوب الرّوائي بوشكين في مقال جميل نُشر في مجلّة *الأدب العالمي* عام 1935، أُشير إليه في دراسة حرّرها جون كافري، بعنوان *إرنست همنغوي: الإنسان ووظيفته*).

في الواقع، همنغوي أبعد ما يكون عن الرّمزيّة الغامضة، والغرابة المَبنيّة على الإرث الدّيني، وهو ما حاول كارلوس بيكر تقويضه في كتابه *همنغوي: الكاتب كما الفنّان* (من منشورات جامعة پرنستون عام 1952، وترجمه جوليلمو أمبروسولي مؤخّرًا إلى الإيطاليّة). هذا الكتاب غني بالأخبار والاقتباسات من مراسلات لم تُنشر مع بيكر ذاته، وفيتجيرالد، وآخرين. كما أنّه ثري بقوائم ببليوغرافيّة (لم تورد في التّرجمة) تحتوي على ملحوظات مفيدة، مثل علاقة همنغوي الجدليّة -وليس اندماجه- بـ«الجيل المفقود» في رواية *ولا تزال الشّمس تُشرق*، المبنيّة على مقارنات بين «المنزل» و«انعدام وجود المنزل»، وبيْن «الجبل» و«السّهل»، وحديثه عن «الرّمزيّة المسيحيّة» في *البحر والعجوز*.

كتب أمريكي آخر يُدعى فيليب يونغ كُتيّبًا شديد التّواضع والإيجاز من النّاحية الفيلولوجيّة عن همنغوي، بعنوان: *إرنست همنغوي* (عن دار رينارت 1952). حتّى يونغ المسكين قد عمل جهدًا جهيدًا ليُثبت أنّ همنغوي لم يكن شيوعيًّا، ولم يكن «غير أمريكي»، وأنّ المرء قد يكون فظًّا ومُتشائمًا دون أن يكون «غير أمريكي». لكنّنا ميّزنا صورة همنغوي الذي نعرف من خلال الخطوط العامّة لأسلوب الكتاب النّقدي الذي يولي أهميّة كبيرة لمجموعة قصص بطلها المحوري هو نِك آدمز، ويضعها بمرتبة افتتاحيّة كتاب *هاكلبري فن* الرّائع للرّوائي مارك توين بسبب: لغته، وفيضه بالواقعيّة والمغامرات، والشّعور بالطّبيعة، والاندماج في قضايا ذاك العصر الاجتماعيّة، وقضايا الرّيف.

[1954]

فرانسيس پونج[1]

«أيادي الملوك لا تلمس الأبواب، وهم لهذا السّبب يجهلون متعة دفع أحد هذه الألواح الجِسام بلطفٍ أو بعنفٍ، ويجهلون بهجة الالتفات لإعادتها إلى موضعها؛ أيْ، مسكه بيْن يديك... وهم لا يعرفون مُتعة مسك مقبض باب غرفة ما، مصنوع من البورسلان؛ ذلك التّلاحم الخاطف الذي يجد المرء نفسه بعدها في مُحيطٍ جديد، وبيدٍ ملؤها الود تمسك الباب من جديد، لتدفعه فينغلق؛ إنّه شعورٌ بالاطمئنان عزّزه زنبرك المقبض القوي.»

هذه الفقرة القصيرة التي عنوانها «مسرّات الأبواب» هي خير نموذج على قصائد فرانسيس پونج؛ ففيها تحدّث عن أكثر الأشياء بساطة، شيٌ استخدمه يوميًّا، فتمعّن في اعتيادنا عليه، ووصفه دون ألفاظ مُبتذلة. نراه في هذه القصيدة وهو يتكلّم عن شيء بلا مشاعر أو ملامح ليكشف عن ثراء غير متوقّع، فنمتلئ جذلًا وحبورًا فجأة لمجرّد وجودنا في عالم نفتح ونُغلق الأبواب فيه. وهذا، ليس دخيلًا على حقيقته (التي قد تكون رمزيّة أو أيديولوجيّة جمالية)، كل ما هنالك أنّنا نعيد تأسيس علاقاتنا بالموجودات المحيطة بنا التي يختلف أحدها عن الآخر، وتختلف جميعها عن البشر. نكتشف فجأة أنّ الوجود قد صار أكثر زخمًا، وإثارة، أنّه تجربة حقيقيّة وليس مجرّد اعتيادٍ أصاب الحواس بعطبٍ وصدأ. ولهذا السّبب أعتبر فرانسيس

1- نُشر هذا المقال بعنوان «سعيدٌ بيْن الأشياء»، ونُشر في صحيفة كوريري ديلّا سيرا، بتاريخ 29 يوليو 1979 .

پونج أحد الحكماء القلائل في عصرنا، إنّه أحد الكُتّاب المهمّين الذين يجب أن نقرأ أعمالهم كيلا ندور في متاهات فارغة.

كيف يحدث هذا التّأمّل؟ بتوجيه الذّهن على سبيل المثال إلى صندوق من الصّناديق [الخشبيّة] التي يستخدمها باعة الفاكهة. «عند كل منحنى إلى طريق مؤدٍ إلى الأسواق، يتألّق خشبٌ غير معالج، جديد تمامًا، تفاجئني رؤيته وهو مرمي على قارعة الطّريق مع القمامة دون الانتفاع منه، إنّه أحد أجمل الأشياء غير أنّ علينا عدم المراهنة على دوامه زمنًا طويلًا». الاستدراك الأخير معهودٌ في كتابات پونج؛ فاستدرار الكثير من التّعاطف مع هذا الجماد الصّغير والخفيف، سيُفسد كلّ شيء، سيُفقدنا فورًا البضعة البسيطة التي أدركناها من الحقيقة.

ويحدث ذات التّأمّل مع أشياء أخرى: كالشّموع، والسّجائر، والبرتقال، والمحار، وشريحة لحم مسلوق، وخبز. وتمتد قائمة «الأشياء» لتشمل: الخضروات، والحيوانات، والمعادن في كتاب صغير جلَبَ الشُّهرة لپونج في فرنسا (*الانحياز للأشياء* 1942)، ونشرته دار ايناودي [الإيطاليّة] بعنوان *أخذ موقف من الأشياء*، بمقدّمة نافعة مُحْكَمة كتبتها جاكلين ريسيت، كانت طبعة ثنائية اللغة من الكتاب، أي التّرجمة الإيطاليّة ويقابلها الأصل الفرنسي (أجدُ أنّ لدواوين الشّعر ثنائيّة اللغة دور عظيم في حثّ القارئ على المشاركة في تأويل النّص). *الانحياز للأشياء* عبارة عن ديوان صغير الحجم، سيندس في جيبك بسهولة، ومن الممكن أنْ تضعه على منضدة سريرك الجانبيّة بجوار السّاعة (الاعتناء بالجانب الفيزيائي للكتاب أمرٌ مهم، خاصّة أنّ كاتبه هو پونج). لا بدّ أنّ مسألة وجود مُتخصّصين في كتابات هذا الشّاعر المُتحفّظ والمُعتزل في إيطاليا فرصة عظيمة. نصيحتي لك عند قراءة الكتاب هي: اقرأ شيئًا يسيرًا من صفحاته يوميًّا لتتماهى مع كلمات الكتاب التي تنثال على العالم كأنّها مجسّات مساميّة مُختلفة.

استخدمت كلمة «مُتخصّصين» للإشارة إلى الإقبال اللامشروط والغيور الذي تتّسم به حتّى اللحظة؛ في فرنسا، ظهر أشخاصٌ (مع مرور السّنوات) يختلفون اختلافًا تامًّا عن پونج، منهم من عارضه كسارتر وشباب مجموعة «تِل كِل». أمّا في إيطاليا، فقد ترجم أونغاريتّي أعمال پونج، كما فعل

پييرو بيگونجياري الذي كان مُؤَوّلًا بارعًا وشغوفًا بپونج، ومُحرّرًا لديوان *حياة الكلمات* الذي صدر عن دار موندادوري عام 1971 في سلسلة تُعنى بالدّواوين الشّعريّة بعنوان «المرآة».

ورغم ما ذكرته آنفًا، فأنا أومن أنّ زمان پونج (يبلغ من العمر زهاءَ الثّمانين عامًا[2]، وكان قد وُلد في مونتپلييه في 27 مارس 1899) لم يحن بعد، لا في فرنسا ولا في إيطاليا، وبما أنّ هذه المقالة موجّهة لقرائه المُحتملين [المُستَقبليين] الذين يجهلون شخصه سأتعجّل في إخباركم بما تَوجّب ذكره منذ بداية المقالة: لم يكتب پونج قصائده إلّا باستخدام الشّعر الحُر. كان طول نصوصه القصيرة في بداياته يتراوح من نصف صفحة إلى ست أو سبع صفحات، ثمّ توسّعت عمليّة تأمّله للأشياء –قطعة صابون أو تين مُجفّف مثلًا– لتشغل كتابًا كاملًا، كتأمّله للمَرج الذي أصبح كتابًا بعنوان *مصنع المَرج*[3].

قارَنت جاكلين رِيسِيت بدقة بيْن تجربة پونج وتجربتيْن أخريين مُعاصرتيْن لهما ثقلهما في الأدب الفرنسي في فلسفة «الأشياء»: تجربة سارتر (في فقرات من كتابه *الغثيان*) الذي تمعّن في جذر نبات أو وجه في مرآة بمعزل عن أي معنى أو ارتباط بشري مُستحضرًا رؤية صادمة وممسوخة، وتجربة ألان روب غرييه الذي أوجد أسلوب تجسيد الأشياء «بمنأى عن الصّفات البشريّة»[4] من خلال نعت العالم بنعوت مُحايدة، تخلو من المشاعر.

لكنّ پونج (يسبقهُما زمنيًّا) «يُسند إلى الأشياء خصائص بشريّة»[5]، ويتآلف معها كأنّ روحه قد انسلخت من جسده لتوضّح له ماهيّة الأشياء. ناضل پونج اللغة بهدف تطويعها بدقّة، كورقة يقُصّها هنا وهناك ليصل إلى الشّكل المراد، وهو بهذا الفعل يستذكر كتابات ليوناردو دافنشي القصيرة التي حاول فيها توصيف قبس نار وكشط مِبْرد.

2- كان پونج في الثّمانين من عمره وقت كتابة هذه المقالة، لكنّه توفي في 6 أغسطس 1988، في التّاسعة والثمانين من عمره. المُترجمة

3- *La Fabrique du pré*.

4- Non–anthropomorphic بالإنجليزيّة.

5- Anthropomorphic بالإنجليزيّة.

«محاصصة» پونج وتعقله -شخصنة المسائل- يمكن تحديدهما في أنّه إذا أراد مخاطبة البحر، فسيحاول الوصول إلى ماهيّته من خلال سواحله، وضفافه، وشطآنه. بعبارة أخرى، لن يكتب عن البحر الشّاسع، إلّا بعد تأمّله لمُلامسة الأمواج للسّاحل؛ بعدئذٍ سيصبح للبحر وجودٌ فعلي: «البحرُ شاسعٌ بسبب بعده المُتساوي عن كل نهر من أنهاره، قد كرّس نفسه للتّوجّه إلى كل ضفّة من ضفافها. لا تستطيع الأنهار التّواصل بعضها مع بعض بشكل مُباشر، إلّا إذا وُجد مصب هائل، ولهذا اختارت البحر وسيطًا. وبالمقابل، نجد البحر لطيفًا مع الجميع، مهذبًا أيّما تهذيب، مليئًا بالأمواج ويوهم كل ساحل أنّه يتوجّه نحوه.»[6]

يكمن السّر في النّظر بتمعن في وجه من وجوه الأشياء أو العناصر، أقلّها أهميّة على الأغلب، وبناء خطاب حوله. لتعريف الماء، أشار پونج إلى «نقيصة» لا تُقاوم فيه، ألا وهي انجذابه للأرض، واندفاعه نحو أعماقها. لكن ألا يخضع كل شيء للجاذبيّة، بما في ذلك خزانة الملابس؟ ثمّ يتطرّق پونج إلى الموضوع هنا من جانب مغاير تمامًا، فالخزانة يجب أنْ تلتحم بالأرض، وهو يقوده إلى إدراك -من باطن الشّيء تقريبًا- مفهوم السّيولة؛ انعدام الشّكل بسبب ثبات كثافته...[7]

پونج مُفهرِسٌ لتعدّد الأشياء (منظور مُستحدث من كتاب *في طبيعة الأشياء* لكاتبه لوكريتيوس)، إذْ يعود مرارًا وتكرارًا في ديوانه الأوّل إلى ذات الأفكار والصّور، في مملكتيْن: مملكة النّبات، وفيها يولي اهتمامًا خاصًّا لأشكال الأشجار. ومملكة الرّخويّات، وفيها يولي اهتمامًا خاصًا بالمحار، والحلزونات، والقواقع.

أمّا الأشجار فقد قارنها پونج بالبشر على الدّوام في كتاباته: «إنّها لا تتحرّك، كل ما تفعله هو مُضاعفة أياديها، وأذرعها، وأصابعها على طريقة التّماثيل البوذيّة. وهكذا، بخمول، تولج في عمق أفكارها. لا تملك القُدرة

6- ترجمنا الفقرة عن أصلها الفرنسي من نص بعنوان «Bords de mer» (حدود البحر). المترجمة

7- للاستزادة، يمكنكم الاطّلاع على نص بعنوان «L’eau» (الماء). المُترجمة

على التّعبير، أسرارها مشاعة للعلن، مفهومة تمامًا، صادقة، دون حدود. النّباتات كائنات كسولة، تُمضي جُل وقتها في تعقيد هيئتها، تُحسّن أجسادها في سبيل تعقيدها أكثر... تتواصل الحيوانات بالأصوات أو مُحاكاة جسديّة يُلغي أحدها الآخر، أمّا لغة النّباتات فهي مكتوبةٌ يستحيل إيقافها أو العدول عنها؛ فالتّصويب يعني الإضافة، ولتصويب أي نص مكتوب ومنشور، ينبغي إضافة مُلحق، يتبعه ملاحق أخرى. يجب لفت أنظاركم إلى أنّ الخضروات لا تتكاثر إلى أجلٍ مُسمّى، فلكل نوعٍ مُنتهى.»[8]

هل نستنتج مما سبق أنّ الأشياء في كتابات پونج إمّا أنْ تُشير إلى الخطاب المكتوب أو المنطوق؛ إلى الكلمة؟ العثور على استعارة عن الكتابة في كل قصيدة قد أصبح ممارسة نقديّة شديدة الوضوح لينتفع منها. سنقول إنّ في لغة پونج أساليب ضروريّة للمحافظة على اتصال الموضوع بالشيء، وهذه الأساليب تواجه مدلولات الأشياء خارج إطار اللغة باستمرار، وفي هذه المواجهة يُعاد ترتيب الأشياء وتعريفها. إذا كانت الأوراق هي كلمات الأشجار، فإنّ الأشجار لا تعرف أنّها تُكرّر ذات الكلمة كل مرّة. «عند حلول الرّبيع... تعتقد الأشجار أنّها تشدو بترانيم مُختلفة، أغانٍ تخرج من ذواتها، وتمتد إلى كل الطّبيعة، لتُعانقها، تبعث بألوف مؤلّفة ذات النّغمة، ذات الكلمة، وذات الورقة. لن تهرب من الشّجرة بوسيطة شجريّة.»

(لو كان في عالم پونج الذي يبدو كُل ما فيه مُصانًا، قيمة سلبيّة أو تقبيح فسيكون هذا التّكرار: فإنّ أمواج البحر المُنحسرة عن الشّاطئ تحمل جميعها ذات الاسم، «ألف سيد وسيّدة يحملون ذات الاسم، يقدمهم البحر الواسع والغزير». لكنّ التّضاعف هو بداية الفردانيّة أيضًا، بداية التّعدّد: الحصى عبارة عن «حجر يؤرّخ لبداية عهد الإنسان، الفرد؛ أي إلى بداية «الكلمة»»).

اللغة (والمُنجز) باعتبارها إضمارًا لخفايا الإنسان هي استعارة ظهرت بَيْن الفيْنة والأخرى في نصّي الحلزونات والمحار. لكن الثّناء على البُعد بيْن الصّدفة والكائن الرّخوي يفوقها أهميّة، مقارنة بالإفراط في قصور وتماثيل

8- ترجمنا الفقرة عن أصلها الفرنسي من نص بعنوان «Faune et Flore» (حيوانات ونباتات). المترجمة

الإنسان؛ هذا مثال تضربه لنا الحلزونة من خلال تكوينها لصدفتها «لا تقوم بأي عمل لا يخصّها، وتلتزم بإنتاج ما تحتاجه ويستلزمها. لا شيء يناقض تكوينها الفيزيائي. لا تُرْغم على شيء لا نفع منه».

ولهذا يعتبر پونج الحلزونات كائنات مُقدّسة. «ما سبب قُدسيّتها؟ خضوعها التّام لطبيعتها. عليك أنْ تعرف ذاتك أوّلًا، واقبلها كما هي، وتَواءَم مع نقائصك، وانسجم مع حجمك».

أنهيت الشهر الماضي كتابة مقالة عن رجل حكيم وممتع آخر(تلك التي تحدّثتُ فيها عن كارلو ليڤي) ورد فيها إشادة بالحلزونة، وسأختم هاته المقالة بثناء على الحلزونة من وجهة نظر پونج. فهل الحلزونة آخِر سعادةٍ مُحتملة؟

[1979]

خورخي لويس بورخيس[1]

يعود الاستحسان النّقدي الذي حصده خورخي لويس بورخيس في إيطاليا إلى ما يزيد على ثلاثين عامًا سابقة؛ بدأ عام 1955، مع أوّل ترجمة إيطاليّة من كتابه *تخيّلات* التي نشرتها دار ايناودي بعنوان *مكتبة بابل*، ثمّ ضمّتها دار موندادوري إلى مُجلّد أعماله الكاملة. حسب ذاكرتي، كان سيرجيو سولمي قد قرأ التّرجمة الفرنسيّة، ثمّ كلّم إليو فيتّوريني بحماس عن الكتاب، فأمر الأخير بترجمته إلى الإيطاليّة، ولإنجاز هذه المهمّة استعان بمُترجم شغوف بعمله وملائم للمشروع، اسمه فرانكو لوسيتيني. بعدها، تنافست دور النّشر الإيطاليّة في نشر كتب هذا الكاتب الأرجنتيني، وقد جمعتها دار موندادوري [كما ذكرتُ آنفًا] مع كتابات أخرى لم تُنشر. تعتبر هذه الطّبعة أشمل طبعة لأعمال بورخيس الكاملة في عصرنا، سيُنشر المُجلّد الأوّل منها خلال أيّام، وهو من تحرير زملاء مخلصين، منهم: دومينيكو پروتزيو.

صاحب رواج اسم بورخيس بيْن النّاشرين قبولًا أدبيًّا نقديًّا وهو علّة ومعلول قادا إلى شعبيّته. أُفكّر في إعجاب الكُتّاب الإيطاليين به، حتّى من هم بعيدون كلّ البُعد عن أدبه. أفكّر بالدّراسات العميقة التي أجريت على أدبه في سبيل الوصول إلى تعريف نقديّ لعالمه الأدبي، ويشغلني أكثر تأثيره على الإبداع الأدبي الإيطالي، وعلى الذّائقة، وعلى الأدب بحد ذاته؛ لنا أنْ نقول إنّ الكثير من الأدباء خلال العقديْن المُنصرميْن، بدءًا من أُدباء جيلي، قد تأثّروا به تأثرًا شديدًا.

1- الخطاب الكامل الذي ألقاه كالفينو في وزارة التّعليم بمناسبة زيارة بورخيس لروما، ونُشر جزءٌ منه في صحيفة لاريبوبليكا، بتاريخ 16 أكتوبر 1984

ما الذي حدّد هذا التّلاقي بيْن ثقافتنا الإيطاليّة ومُنجزٍ أدبي يضم داخله مجموعة متنوّعة من الموروثات الأدبيّة والفلسفيّة التي نألف بعضها ونستغرب بعضها الآخر، ودفعنا إلى ترجمة ثقافة بعيدة كلّ البُعد عن ثقافتنا؟ (أتحدّث عن المسافة المكانيّة آنذاك؛ عن الدّروب التي سلكتها الثّقافة الإيطاليّة في الخمسينيّات).

سأجيب اعتمادًا على ذاكرتي فقط، وسأحاول إعادة تكوين ما تعنيه تجربة بورخيس لي من البداية إلى الزّمن الحاضر. ترجع تجربتي مع أدبه إلى كتابيْن: ***تخيّلات***، ***والألف***؛ أيْ، جنس القصّة القصيرة البورخيسيّة تحديدًا، ثمّ انتقلت إلى قراءة مقالاته، فبات من الصّعب فصل بورخيس كاتب المقالات عن بورخيس الرّوائي، ثمّ انتقلت إلى بورخيس الشّاعر لوجود عنصر السّرد في شعره، والتّأمّل والفكر عمومًا.

سأذكر أكثر سبب عام جعلني أعشق كتابات بورخيس، ألا وهو أنّي لاحظتُ في كتاباته وجود الأدب باعتباره عالَمًا يُشيّدهُ ويحميه المُثقّف، وهذه الفكرة تخالف تيّار عالم الأدب الرّئيس في هذا القرن الذي يسير في اتّجاهٍ مُعاكس؛ يهدف إلى تقديم الصُهارة المكافئة للوجود المتراكم في اللغة، عبر نسيج من الأحداث باستكشاف للاوعي. لكن، يوجد تيّار أدبي آخر هذا القرن، أقلّ تأثيرًا حتمًا، وكان قد ظهر بجلاء في كتابات ڀول ڤاليري -أعني ڤاليري كاتب النّثر والمُفكّر- وانتَصَر لترتيب الأفكار على فوضى العالم. بإمكاني تتبّع خطوات الإيطاليين في هذا الاتّجاه، بدءًا من القرن الثّالث عشر إلى عصر النّهضة والقرن السّابع عشر وصولًا إلى القرن العشرين، لتوضيح كيف أنّنا رأينا في بورخيس قوّة كامنة كنّا نصبو لامتلاكها؛ رأينا العالم وهو يتشكّل على النّحو الذي يُفضّله المُثقّف في حيّزه، عالمًا مأهولًا بكوكبة بروج تخضع لهندسة دقيقة.

لعلّ من الضّروري البدء بأسبابنا الخاصة المتعلّقة بالكتابة لتسويغ شغف كلّ شخص منّا ببورخيس، عوضًا عن ذكر تصنيفات عامّة. وأوّل هذه الأسباب هو اختزاله، فبورخيس رائد الكتابات المقتضبة، وسواء أكانت أحداث قصصه صريحة أو ضمنيّة، سنجد فيها تدفقات لانهائية من الأفكار. هذا النّقل للمعاني المُكثّفة دون أي حشو في عبارات واضحة وشفّافة

وبأسلوب بليغ ودقيق، وتظهر أصالته في تعدّد إيقاعاته، لهو إعجاز أسلوبي وإنشائي ليس له نظير في اللغة الإسبانيّة، ولا يملك مفاتيحه إلّا بورخيس.

قراءة كتابات بورخيس جعلتني أميل في معظم الأحيان إلى محاولة الإحاطة بتقنيات كتابة القصّة القصيرة، وتزكيتها على الإسهاب والاستفاضة في السّرد، والمقارنة بيْن الجنسيْن الأدبيّيْن من ناحية الحالة النّفسيّة، والتّكوين، وجوهر المُحتوى. سأخصّص خطابي هذا للتأكيد على أنّ كفاءة الأدب الإيطالي الحقيقيّة الذي يحتفظ بقيَمِه في النّثر أو الشّعر بكلمات مُنتقاة بعناية، يُلاحظ في القصّة القصيرة أكثر من الرّواية.

كانت الكتابة بإيجاز ابتكار بورخيس الجوهري الذي مكّنه من أن يكون روائيًّا أيضًا، وكانت الحل الأبسط الذي أعانهُ على تخطّي عقبة -منذ الأربعينيات من عمره- الانتقال من المقال النّثري إلى السّرد النّثري. تخيّل بورخيس أنّ الكتاب الذي أراد كتابته قد كَتبه كاتب آخر بالفعل، كاتب مُتخيّل مجهول، ويتحدّث بلغة أخرى، وينتمي إلى ثقافة أخرى، فوصفه، وأوجزه، وكتب رأيه في هذا الكتاب المزعوم. يعود جزءٌ من اعتبار بورخيس أسطورة أدبيّة إلى أوّل قصّة كُتبت على هذا المنهاج، بعنوان: *الدّنو من المُعتصم*، وكانت قد نُشرت في مجلّة سوغ [الأدبيّة البرازيليّة]. انطلت الحيلة على القُرّاء، وصدّقوا أنّها مراجعة لكتاب مُؤلّفه هندي. من الضّروري لفت أنظاركم إلى أنّ بورخيس يضاعف أو يُزيد من مساحة نصوصه من خلال ذكر كتب أخرى حقيقيّة أو غير حقيقيّة، كلاسيكيّة أو عميقة أو مُبتدعة. يهمني أنْ أشير إلى أنّ بورخيس قد سِاهم في مضاعفة مكانة الأدب، كما ضاعف الأدب ذاته: «الأدب الممكن أو المُحتمل» حسب اصطلاح سيستخدم لاحقًا في فرنسا، لكنّ جذوره ملحوظة في كتاب ***تخيّلات***، **قصص من تأليف** هربرت كواين المُختلق.

لا كيان للكلمة إلّا إذا كانت مكتوبة، ولا وجود لأشياء العالم إلّا إذا أحالتنا إلى الكلمة المكتوبة، هذا ما يؤمن به بورخيس ونُقل عنه مرات كثيرة. أريدُ هنا إبراز القيم التي تكتنف وتُميّز العلاقة بيْن عالم الأدب، وعالم التّجريب. تتعزّز التّجربة المُعاشة بقدر تأثيرها في الأدب أو تكرارها في النّماذج الأدبيّة، على سبيل المثال: بيْن المُبادرة البطوليّة أو الطّائشة في

قصيدة ملحميّة ومبادرة مُشابهة مُعاشة في التّاريخ السّحيق أو المُعاصر، هناك تبادل يقودنا إلى التّآلف ومقارنة وقائع وقيَم الزّمن المكتوب والزّمن الحقيقي. الإشكال الأخلاقي موجودٌ، وحاضرٌ دائمًا في كتابات بورخيس وكأنّه قرارٌ مكين في سيناريوهات ميتافيزيقيّة متدفّقة وقابلة للتّبادل. يبدو أنّ بورخيس كان مُشكّكًا نَهَم من الفلسفات والنّظريّات اللّاهوتيّة كمًّا مُماثِلًا لقيمتها الجماليّة المدهشة لا أكثر. يعود الإشكال الأخلاقي للظّهور بشكلٍ مُتطابق، من كونٍ إلى آخر، بخيارات أوّليّة: من الشّجاعة والهَوان، ومن العنف والمعاناة، ومن البحث عن الحقيقة. من المنظور البورخيسي الذي يستثني أيّ عمقٍ نفسي، يظهر الإشكال الأخلاقي بعوامل أوّليّة كأنّه نظريّة هندسيّة، تُكوّن فيها مصائر الأفراد في غاية عامّة، وعلى كلّ شخصٍ منهم ملاحظة قدره قبل الاختيار. لكن الأقدار تتقرّر في عُجالة زمن الحياة الحقيقي، لا في زمن الأحلام المُتذبذب، ولا في زمن الأسطورة الأثير أو المُتكرّر.

ينبغي أنْ أُذكركم الآن بأنّ ملحمة بورخيس الشّعريّة لا تشتمل على ما نقرأه في الملاحم الكلاسيكيّة فقط، بل على التّاريخ الأرجنتيني كذلك الذي تداخل في بعض أطواره مع تاريخ عائلته، ومع الأحداث العسكريّة التي خاضها أسلافه في حروب كيان الوطن النّاشئ. في *قصيدة حدسيّة*، يتخيّل بورخيس أفكار أحد أجداده لأمّه، فرانشيسكو لاپريدا، وقد سقط جريحًا في أرضٍ سبخة، بعد أنْ طارده جنود الطّاغية روساس، وحين أدركَ مصيره الذي يُشبه مصير (بوونكونتي دا مونتفلترو) الذي صوّره دانتي في الأنشودة الخامسة من فصل المطهّر. لاحظَ روبيرتو پاولي، في تحليله المُتعمّق لهذه القصيدة، أنّ بورخيس يتطرق إلى ما هو أبعد من جزئيّة بوونكونتي التي ذكرتها سابقاً، إذْ إنّه يُلمّح إلى جزء آخر من ذات الأنشودة يتعلّق بجيكوبو دل كاسّيرو. أفضل مثال على عمليّة التّناضح بين الأحداث المكتوبة والواقعيّة هو التّالي: النّموذج المثالي ليس حدثًا أسطوريًّا يسبق التّعبير الشّفهي عنه، بل هو النّص باعتباره نسيج كلمات وصور ومعانٍ، تكوينًا من دوافع واستجابات، ومساحة موسيقيّة يتطوّر فيها الموضوع بتباين.

هناك قصيدة أخرى ذات أهميّة أكبر لعلّ شأنها أنْ تُعيننا على تعريف

هذه الاستمراريّة البورخيسيّة بين الوقائع التّاريخيّة، والملحمات الأدبية، والتّحولات والمُحفّزات الشّعريّة، وتأثيرها على المِخيال الجمعي. إنّها قصيدة تُلامس قلوبنا لأنّها تتحدّث عن ملحمة أدبيّة أشار بورخيس إليها مرارًا، ألا وهي ملحمة *أورلاندو الثّائر*، وتطّرق إليها تحديدًا في قصيدة بعنوان «أريوستو والعرب». يبحث بورخيس في الملاحم الكارولنجيّة، والآرثريّة التي التحمت في ملحمة الشّاعر أريوستو، فانتقلت هذه الدّوافع التّقليديّة كأنّها تمتطي هيبوغريف[2] أيْ أنّه منحها تحوّلاً مُذهلاً، لكنّه ساخر ومُفعم بالتّفخيم الدرامي في آن واحد. أزاحَ نجاحُ ملحمة *أورلاندو الثائر* الأحلام الأسطوريّة البطوليّة إلى الثّقافة الأوروبيّة (يذكر بورخيس في قصيدته أنّ ميلتون هو أحد قُراء ملحمة أريوستو)، حتّى لحظة إبطال أعداء قارلة (شارلمان ملك الفرنجة) -والمقصود هنا العالم العربي- لأحلامه؛ استحوذت *ألف ليلة وليلة* على مُخيلة قُرّائها الأوروبيين، وشغلت المساحة التي شغلتها ملحمة *أورلاندو الثائر* في الذّاكرة الجمعيّة. يتبيّن ممّا سبق، وجود حرب بيْن عالميْ الخيال في الشّرق والغرب، حرب أطول زمنيًّا من الحرب التّاريخيّة بين قارلة والمسلمين، حرب انتقم فيها أهل الشّرق لأنفسهم.

نستخلص إذن أنّ للكلمة المكتوبة قوّة ترتبط بالتّجربة المُعاشة باعتبارها منبعًا لها ونهاية؛ منبعًا ومصدرًا لأنّها تصبح مكافئة لحدث لن يكون له وجود لولا الكلمة المكتوبة. ونهاية، لأنّ الكلمة المكتوبة المهمّة بالنّسبة لبورخيس هي التي تفعل فعلها في خيال المُتلقي كتكوين رمزي ومفاهيمي، وخُلِقَت لتُخلّد في الزمن الماضي أو المستقبلي.

هذه المُضغ الأسطوريّة أو النّماذج الأوّليّة التي قد يكون عددها محدودًا، تواجه خلفيّة ضخمة من الموضوعات الميتافيزيقيّة التي يفضلها بورخيس. في كل نص من نصوصه، وبكل الأساليب، يأتي بورخيس على ذكر الزّمن المُطلق اللامحدود ذي الطّبيعة السّرمديّة الحاضرة أو الدّوريّة. سأستعيد ما ذكرته عن أقصى تكثيف للمعاني في نصوصه الموجزة، ولنتمعّن في نموذج كلاسيكي من كتاباته للتّعرف على هذا الفن البورخيسي؛ أشهر قصصه

2- هيبوغريف: مخلوق أسطوري له جناحان وذيل حصان. المترجمة.

حديقة الدّروب المُتشعبة. الحبكة الظّاهريّة هي قصة جاسوس تقليديّة فيها تشويق، مؤامرة مختزلة في بضع صفحات، راوغ بورخيس في سردها ليختمها بمفاجأة. (المقاطع الشّعريّة التي استخدمها بورخيس تضم أشكالًا سرديّة شائعة). في رحم حكاية التّجسّس هذه حكاية أخرى فيها تشويق ميتافيزيقي ومنطقي تقع أحداثُه في بيئة صينيّة؛ إنّه بحثٌ في متاهة. في هذه القصّة وصف لرواية صينيّة لم تنته. المهم في هذا السّرد المُركّب هو التّأمّل الفلسفي للزمّن العابر فيها، وأكثر من هذا، تعريف تصوّرات عن الزّمن المنطوق واحدًا تلو الآخر. في ختام القصّة، نُدرك أنّ ما قرأناه على أساس أنّه قصّة مُثيرة لهو حكاية فلسفيّة ومقالة عن مفهوم الزّمن.

ورد ذكر هذه الفرضية المُتعلّقة بالزّمن في قصّة *حديقة الدّروب المُتشعبة* في سطور قليلة، تكاد تكون ضمنية؛ الزّمن الدّقيق هو حاضرٌ شخصاني تمامًا «... تأمّلتُ فيما بعد أنّ كل ما يحدث، لكل إنسان، يحدث في اللحظة الآنيّة، وبدقة في الحاضر لقرونٍ وقرون، والحقائق تتحقّق في الزّمن الحاضر؛ أشخاص كُثر في الهواء، وعلى اليابسة، وفي البحار، وكل ما يحدث لي حقيقة...»؛ إذن، ففكرة الزّمن الذي تحدّده الإرادة، هو زمن تحدّد وقوعه فورًا ويستحيل التّراجع عنه، يظهر الحاضر فيه قطعيًّا كما الماضي. يتبيّن في النّهاية أنّ القصّة تدور حول فكرة مركزيّة هي: يتشعّب الزّمن، ويتفرّع كل حاضر فيه إلى زَمنيْ مُستقبل لتكوين «شبكة أزمان متناميّة، ومُتشعّبة، ومُتقاربة، ومتوازية تصيب بالدّوار». فكرة وجود عوالم لانهائيّة مُعاصرة، تُدرك أحداثها على ضوء توليفات مُحتملة ليست استطرادًا في القصّة، بل هي الحالة التي يشعر البطل بأنّه مُخوّل فيها لارتكاب جريمة عبثيّة وشنيعة فرضتها مهمّة التّجسّس عليه. البطل مُتيقن من حدوث هذا في أحد العوالم. بعبارة أخرى، إنجاز المهمّة الآن وهنا، يعني أنّهما سيكونان صديقيْن وأخوَيْن في عوالم أخرى.

يُحبّذ بورخيس فكرة الزّمن المُتشعّب لأنّها تحكم قبضتها على عالم الأدب، أو بالأحرى هي التي تجعل الأدب ممكنًا. سأستشهد بنموذج أدبي آخر يُعيدنا إلى *الكوميديا الإلهيّة* وإلى دانتي أليغييري، وهي مقالة كتبها بورخيس عن أوغولينو ديلّا غيرارديسكا، وتحديدًا في شطر: «ثُمَّ كانَ الجوعُ

أَقْدَرَ مِنَ الْأَلَمِ»[3] الذي اعتبره مجرّد «جدل عقيم» يُشير إلى احتمال كون الكونت أوغولينو آكلًا للحوم البشر. أيّد بورخيس أقوال معظم الشُّرّاح في أنّ الأبيات يجب أنْ تُقرأ على ضوء وفاة أوغولينو بسبب جوعه، لكنّه أضاف ما يلي: «لعلّ أوغولينو قد أكل ابنيْه [وحفيديْه]، لكنّ دانتي لم يرغب في أنْ نتيقن من حدوث الواقعة؛ أرادنا أنْ نشاهد الكونت بـ«رَيْبٍ وَفَزَعٍ»، ثمّ أَوْرَدَ بورخيس في ذات المقالة جميع التّلميحات الدّالة على أكل أوغولينو للحم بَنيه تِباعًا كما جاءت في الأنشودة الثّالثة والثّلاثين من فصل الجحيم؛ بدءًا من رؤيا شاهَدَ فيها أوغولينو نفسه وهو ينهش رأس روجييرو.

ترجع أهميّة المقالة إلى أفكارها الرّئيسة؛ وتحديدًا، فكرة أنّ النّص الأدبي (رأي من آراء بورخيس يتوافق كثيرًا مع المنهاج البنيوي) مُجرّد توال للكلمات، ولهذا نقول إنّ «كلمات أوغولينو عبارة عن نسيج لفظي، يتكوّن من ثلاثين قصيدة شعريّة ثُلاثيّة الأبيات تقريبًا». ولهذه المقالة أهميّة أخرى تتعلّق بآراء ذكرها بورخيس مرارًا، وتُشدّد على ضرورة أنْ يكون الأدب موضوعيًّا، واستنتجَ أنّ «دانتي لا يعرف عن أوغولينو أكثر ممّا أطلعتنا عليه أبياته الثُلاثيّة». أمّا الفكرة الأخيرة التي أرغب في الإشارة إليها، هي تشعّب العوالم: «في الوقت الحقيقي، في التّاريخ، كُلّما واجه الإنسان خيارات مُختلفة، وجدنا أنّ أحدها يؤثر في الآخر؛ ويظهر هذا الأمر في الأدب أيضًا، في حالة تُشبه الأمل واليأس. في هذا الزّمن الأدبي، يكون هاملت عاقلًا ومجنونًا في آن واحد. وفي عتمة بُرج ديلّا فامي، يلتهم أوغولينو لحم بَنيه، وهذا الغموض المُتذبذب، وهذا الرّيب لهو أمرٌ غريب. هكذا تصوّر دانتي الحدث، في مشهديْن مُحتمليْن، وهكذا ستتخيّله الأجيال القادمة».

نُشِرت مقالة بورخيس في كتاب صدر في مدريد قبل عاميْن ولم يُترجم إلى الإيطاليّة بعد، وهو كتاب يجمع مقالاته ومُحاضراته عن دانتي، وعنوانه: *Neuve ensayos dantescos* (تسع تجارب لدانتي). دراسات تحليليّة جادّة عن أهم كاتب في أدبنا [الإيطالي]. مُساهمة لائقة، درس فيها إرث دانتي

3- أليجييري، دانتي. *الكوميديا الإلهيّة / الجحيم* (1988)، (حسن عثمان، مترجم). القاهرة: دار المعارف (سنة نشر الملحمة الفعلي 1472).

الأصيل دراسةً نقديّةً، وهذا أحد أسباب -وليس الأخير طبعًا- احتفائنا ببورخيس في هذا المحفَل، ويطيب لي أنْ أُعبّر له مرّة أخرى بمودّة عن امتناننا لعطائه المستمر.

[1984]

فلسفة ريمون كينو[1]

من هو ريمون كينو؟ يبدو هذا التّساؤل غريبًا لأوّل وهلة، ذلك لأنّ صورة كينو باعتباره أديبًا تظهر بجلاء لكل من قرأ الأدب المعاصر، والأدب الفرنسي على وجه الخصوص. لكن لو جمع كل شخص منّا ما يعرفه عن كينو، فإنّ صورة الأديب ستلتبس وتتعقّد فورًا، وستظهر عوامل تُخلّ بتجانسها. كلّما أبرزنا صفة من صفاته، ستهرب صفات أخرى تُعيننا على الإحاطة بشخصه. يتراءى لنا دائمًا أنّ هذا الكاتب يدعونا للاسترخاء، والجلوس بطريقة مريحة، واعتباره رفيقًا يمكن اللعب معه. ينحدر كينو من خلفيّة ثقافيّة يستحيل الإلمام التّام بها؛ خلفيّة ذات تضمينات وافتراضات -صريحة أو ضمنيّة- لن نحيط بها علمًا.

تستند شهرة ريمون كينو إلى روايات باريسيّة مُبهمة بعض الشّيء، تدور أحداثها في الأحياء الباريسيّة أو القرى الرّيفيّة، كما تستند إلى تلاعبه بكلمات المحكيّة الفرنسيّة. يمتاز سرد أعماله الرّوائيّة بتكثيف وتجانس يبلغ مُنتهى الكوميديا والبهاء في رواية ***زازي في قطار الأنفاق***. من يتذكّرون باريس سان جيرمان في فترة ما بعد الحرب، سيضيفون أغاني جولييت غريكو، من مثل أغنية «طفلة صغيرة، طفلة صغيرة»[2] على صورة كينو الرّوائي.

وسيُضيف من قرأوا ***أوديل*** -إحدى أكثر روايات كينو «حيويّة» وتوثيقًا لسيرته- عمقًا إضافيًّا لهذه الصّورة؛ عمقًا يتعلّق بماضيه مع مجموعة

1- تمهيد وإلمامة كتاب بعنوان: *ريمون كينو: إشارات، وحقائق، ورسائل، ومقالات أخرى*. دار ايناودي 1981.

2- عنوان الأغنية هو Si tu t'imagines (لو تخيّلت). المُترجمة

السّرياليّة التي أسّسها أندريه بريتون في العشرينيّات (يُطلعنا الكتاب بتندرٍ قاسٍ على محاولته للتّقرب من هذا الوسط، وابتعاده السّريع عن أفراده، وتناقضهم الظّاهر) يصاحبه شغف بمجال ثقافي يختلف عن السّرد والشّعر، ألا وهو الرّياضيات.

منكم من سيعارضني ويقول فورًا: بغضّ النّظر عن روايات ريمون كينو ودواوينه الشّعريّة، فإنّ أفضل كتبه ينتمي إلى جنس أدبي مُتفرّد، من مثل: ***تمارين على الأسلوب***، أو ***نشأة الكون الصّغير والمحمول***، أو ***مئة مليون مليار قصيدة***[3]. يتكوّن الكتاب الأوّل من فقرة واحدة أُعيدت صياغتها تسعًا وتسعين مرّة، بتسعٍ وتسعين أسلوبًا مختلفًا. أمّا الكتاب الثّاني فهو عبارة عن قصيدة إسكندرينة[4] عن: الأرض، والكيمياء، ونشأة الحياة، وتطوّر الحيوان، وتقدم التّكنولوجيا. في حين أنّ الكتاب الثّالث يتحدّث عن آلة بمقدورها تأليف السّونيتات؛ حيث تضاف فيها عشر سونيتات قافيتها مُوحّدة مطبوعة على صفحات مُقطّعة طوليًّا، كل شطر فوق الآخر، وهكذا حتّى نحصل على 1014 توليفة شعريّة.

عمل كينو مشرفًا على إعداد دوائر المعارف ربع قرنٍ من حياته، وهذه حقيقة ينبغي عدم تجاهلها (مسؤولًا عن موسوعة *الثّريّا* في دار غاليمار الفرنسيّة). اللوحة التي سعينا لتحديد ملامحها في بداية المقالة أصبحت غير مستوية، وأي معلومة ببليوغرافيّة إضافيّة ستزيدها تعقيدًا.

نشَرَ كينو ثلاثة كتب تجمع مقالاته وبعض الكتابات المُتفرّقة في حياته: ***عصي وأرقام وحروف*** (1950-1965)، ***حدود*** (1963)، ***رحلة إلى اليونان*** (1973). ستمنحنا هذه الكتب وعدد من كتاباته المُتناثرة هنا وهناك انطباعًا ثقافيًا عن عمل كينو الإبداعي؛ إذْ إنّ تنوّع اهتماماته واختياراته الدّقيقة والمُتشعّبة ظاهريًّا، يكشف لنا عن فلسفة مُستترة، أو يكشف لنا بالأحرى عن تنظيم فكري وتوجّهٍ لا يتبع طريقًا يسيرًا.

3- *Exercises de style, Petite Cosmogonie portative, Cent mille milliards de poèmes*.

4- بيت شعر سداسي التّفعيلة شاعَ استخدامه في الشّعر الفرنسي. المُترجمة.

يُعتبر كينو في هذا القرن [القرن العشرين] نموذجًا استثنائيًا للكاتب الحكيم المُثقّف الذي يخالف دائمًا النّزعات المُهيمنة في عصره، والثّقافة الفرنسيّة على وجه الخصوص (لكنّه لا يسمح لنفسه -حالة متفرّدة أكثر من كونها نادرة- بسبب تطرّفه الثّقافي بالانجراف والتّفوُّه بأمور سيتبيّن لاحقًا أنّها زلّات كارثيّة أو غبيّة)، حاجته لا تنضب إلى ابتكار واختبار الاحتمالات (في التّأليف الأدبي والتّنظير) طالما أنّها تكفل له متعة اللّعب -صفة بشريّة راسخة- وعدم مجانبة الصّواب.

جميع الخصال السّابقة تجعل شخصيّته غريبة في فرنسا والعالم، لكنّها قد تبرزه في المُستقبل المنظور على أنّه مُتسيّدٌ لمجاله، وأحد القلة القليلة الباقيّة في قرنٍ انتشر فيه أدباء سيّئون، أو شبه سيّئين، أو غير متمكّنين، أو غير مؤهّلين أو ذوي عزيمة وإصرار بالغيْن. حتّى لا أخرج عن صلب الموضوع، أوضّح أنّ كينو قد لعب هذا الدّور بعض الوقت، وأجد صعوبة في تحديد سبب ذلك (لربما بسبب ولائي الشّديد لأفكاره). أخشى أنّي لن أتمعّن في هذه المسألة في هذه المقالة، وعوضًا عن ذلك سأترك لهذا الكاتب مهمّة إنجازها، بكلماته.

أولى معارك كينو الأدبيّة التي ارتبطت باسمه كانت بهدف تأسيس تيّار «الفرنسيّة الجديدة» الذي يهدف إلى رأب الصّدع بيْن اللغة الفرنسيّة المكتوبة (بقواعدها الصّارمة في الإملاء والنّحو وجمودها وليونتها البسيطة وخفّتها)، والمحكيّة (قابليتها للاستحداث وحركتها واختزالها الواضح). في إحدى رحلاته إلى اليونان عام 1932، بدا مُقتنعًا بأنّ موقف بلده اللغوي -حتّى في استخدام الفرنسيّة كتابةً- يحكمه تعارض بيْن اللغة الكلاسيكيّة الرّسميّة (Katharevousa)، والمحكيّة العاميّة (demotikê)، وهو لا يختلف عن موقف فرنسا عمومًا. وانطلاقًا من هذا الإيمان (ومن قراءات مُتخصّصة في قواعد لغاتٍ أمريكيّة - هنديّة، مثل: تشينوك) استنتج كينو مَقدم الكتابة الفرنسيّة الشّعبيّة التي استهلّها مع نظيره الأديب سيلين.

لم يُقدم كينو على هذه الخطوة بسبب تيار الواقعيّة الشّعبيّة أو تيّار الحيويّة؛ وأكّد هذا عام 1937 في مقالة قال فيها: «لا أُكنُّ احترامًا أو اهتمامًا خاصًا بما هو شائع ودارج، ولا بالمستقبل، ولا «بالحياة»... إلخ). بل أقْدَم عليها بسبب

محاولة انتهاك قدسيّة الأدب الفرنسي (لم يرغب في القضاء عليها بتاتًا، بل كان يرمي للحفاظ عليها بلغة قائمة بذاتها؛ نقيّةً كاللاتينيّة). كما أقدم على هذه الخطوة لتسليمه بأنّ جميع الاستحداثات العظيمة في ميدانَيّ اللغة والأدب قد ظهرت بسبب التّحوّل من الشّفاهة إلى الكتابة. ناهيك عن أنّ الثّورة المنهجيّة التي أيّدها وروّج لها نابعة من أصل فلسفي منذ البداية.

تُرجمت رواية ريمون كينو الأولى *النّيل*[5] (1933) إلى الإيطاليّة بعنوان: *الوحل* عام (1947) رغم أنّ العنوان يقصد به نبات «الجِرامة»[6] بعيْنه، وكان قد استلهمه من *يوليسيس* لكاتبها جيمس جويس. حرص كينو على أنْ يكون في العنوان تميزٌ وألمعيّة، أيْ ألّا يقتصر على فذلكة لغويّة أو بلاغيّة (سردها مبني على مخطّط تنجيمي مُتساوق وتبويب للأجناس السّرديّة)، ويضم تعريفًا للوجود والفكر. كان يرمي لأنّ تكون روايته تعقيبًا سرديًّا على *مقال عن المنهج* لديكارت. من شأنْ القالب الرّوائي تسليط الضّوء على أفكارٍ غير واقعيّة، ولها دورٌ مؤثّر في العالم والواقع؛ عالم معناه مسلوب أساسًا.

«وكأنّ كينو يتحدى الفوضى العارمة التي خلّفها عالمٌ يخلو من المعنى من خلال استخدامه للنّظام والحقيقة المُستقرّة في سويداء اللغة. يقول النّاقد الإنجليزي مارتن إسلن[7] في مقالة كتبها عن ريمون كينو:

«بالشّعر نمنح كونًا لا معالم له معنى ونظامًا دقيقًا، والشّعر ابن اللغة، لن نُدركَ موسيقاه إلّا بالعودة إلى الإيقاع الحقيقي في اللّهجة المحكّية. نتاج كينو الأدبي الثّري والمُتعدّد باعتباره شاعرًا وروائيًّا يُحطّم القوالب الأدبيّة المُتحجّرة، والإرباك البصري للصّوتيّات، والقواعد النّحويّة للغة تشينوك. لمحة خاطفة في كُتبه ستكشف نماذج عديدة تُشير إلى هذا التّأثير التّغريبي:

5- *Le chiendent*.

6- نوع من الأعشاب المُضرّة التي تنتشر انتشارًا سريعًا. المُترجمة.

7- *The Novelist as Philosopher*, a cure di John Cruickshank.

Paul aussi l'a cru /ل *n'est–ce pas* / *Polocilacru* ل *spa*
«*D'où qu'il pue donc tant'* ل *Doukipudonktan*

ويُضيف مارتن إسلن أنّ «الفرنسيّة الجديدة» باعتبارها ابتكارًا لتجانس جديد بين الكلمة والكتابة مُجرّد دليل على حاجة كينو العامّة إلى إضفاء شعور بالتّنظيم «نواحٍ صغيرة مُتماثلة» في الكون، وهذا التّنظيم لن يجلبه إلّا ابتكارٌ (أدبي وحسابي) نظرًا لانتشار الفوضى في الواقع.

سيبقى هذا الهدف ركيزة في كتابات كينو حتّى لو أزاح «الفرنسيّة الجديدة» عن مركز اهتماماته. وجدَ نفسه وحيدًا يصارع ثورة في اللغة الفرنسيّة (الشّياطين التي ألهمت سيلين تبيّن أنّها مختلفة اختلافًا تامًا) وانتظرَ أنْ تُبرهن الحقائق سلامة موقفه. لكن العكس كان يحدث؛ لم تتطوّر اللغة الفرنسيّة كما شاء؛ أمّا المحكيّة فكانت تميل إلى الرّجعيّة، في حين أنّ تطور التّلفاز قد تحكّم بتفوّق النّمط الثّقافي على الابتكار الدّارج، في نهاية المطاف. (حدث ذات الأمر في إيطاليا؛ حيث كان للتّلفاز تأثير جسيم مُوحّد على المحكيّة الدّارجة، تأثيرٌ أوقع من الذي حدث في فرنسا بسبب تنوّع لهجاتها المحليّة). بعد تيقّن كينو من النّتائج، اعترف في عام 1970 (في *إترا كوريج*) بأنّ فرضيّاته قد جانبت الصّواب وعفا عليها الزّمن.

من المهم لفت الأنظار إلى أنّ حضور كينو الثّقافي لم يقتصر على هذا الجانب فقط؛ كانت الخلافات مع خصومه مهولة العدد ومُعقّدة؛ بعد انشقاقه عن أندريه بريتون، حافظ على صداقته مع جورج باتاي وميشيل ليريس في الشّتات السّريالي، إلّا أنّ مساهمته في مجلّاتهم ومُبادراتهم ظلّت هامشيّة.

أول مجلّة ساهم فيها كينو بالتزام بسيط هي ***لاكريتيك سوسيال***[8]، في السّنوات الأربع الممتدّة من عام 1930 إلى 1934، مع باتاي وليريس مرة أخرى. كانت مجلّة الحزب الشّيوعي الدّيموقراطي، وامتلكها بورس سوڤارِن (أصبح معارضًا فيما بعد، وهو أوّل من شرح مفهوم الستالينيّة

8- *La Critique sociale*.

للغرب). كتب كينو بعد ثلاثين عامًا تقريبًا مقالة قال فيها: «تذَكَّر أنّ *لاكريتيك سوسيال* لصاحبها بورس سوڤارِن كانت معنيّة بدائرة الشّيوعيين الدّيموقراطيين، وأعضاؤها: مجنّدون شيوعيّون فيما مضى ممّن حُكِم عليهم بالنّفي أو عارضوا توجّه الحزب، ومجموعة صغيرة من السّرياليين السّابقين، من بينهم: [جورج] باتاي، ميشيل ليريس، جاك بارون، وأنا. كان كلّ شخصٍ منّا ينتمي إلى خلفيّة ثقافيّة مختلفة».

ساهم كينو في مجلّة *لاكريتيك سوسيال* بمقالات أدبيّة قصيرة على الأقل (بما فيها مقالة يدعونا فيها إلى استكشاف كتابات ريمون رسل: «مُخيّلة تجمع شغف عالم رياضيّات بمنطق شاعر)، كما ساهم بمقالات علميّة على الأغلب (عن: پاڤلوف، وڤيرناديسكي الذي سيستحدث نظريّة دائريّة العلوم)، ومقالة -متوفّرة في الطّبعة الإيطاليّة من كتاب *رسائل وأرقام* (نشرته دار ايناودي عام (1981- عن كتاب من تأليف ضابط مدفعيّة يتناول تاريخ أسرجة الخيول، وهو عمل اعتبره كينو ثوريًّا في منهجيّته التّاريخيّة). كما شارك في إعداد مقالة مع باتاي كما أوضح لنا بعد مرور فترة زمنيّة «ضمّ العدد الخامس [من المجلّة] (مارس 1932) مقالة من إعدادنا، عنوانها «نقد أسس الجدليّة الهيغليّة»؛ تولّى باتاي مَهمّة كتابة المقالة كاملة، ولم أكتب إلّا فقرة واحدة تتعلّق بإنجِلز والدّيالكتيّة الحسابيّة».

هاته المقالة التي تتحدّث عن تطبيقات الدّيالكتيّة في علوم مُحدّدة في كتابات إنجلز (ضمّها كينو لاحقًا في كتاب جمع فيها مقالاته، في فصل «الرّياضيات»، حسب التّرجمة الإيطاليّة) يوضّح جزئيًّا فترة زمنيّة طويلة أمضاها كينو في دراسة هيغل؛ لكن يمكن إعادة بناء هذه الفترة الزّمنيّة بأمانة أكبر من مقالة كتبها في سِنيّ حياته الأخيرة (مصدر الاقتباسيْن أعلاه) ونُشرت في *لاكريتيك سوسيال* في عدد مُخصّص لجورج باتاي. يستذكر كينو فيها مقال رفيقه الرّاحل: *اللقاءات الأولى مع هيغل* (*لاكريتيك سوسيال*، العدد 195-196، أغسطس - سبتمبر، 1966). سنستشِف في هذه المقالة روح باتاي وكينو، لكنّ روح الأخير هي الطّاغيّة في تعاملها مع هيغل، فيلسوف غريب عن الفكر الفرنسي التّقليدي. إذا كان باتاي قد قرأ كتابات هيغل ليُطَمئن نفسه أنّه لم يكن هيغلي النّزعة بتاتًا، فإنّ قراءة هذه الكتابات كانت

بمنزلة رحلة إيجابيّة حيث قادته للتّعرف إلى ألكسندر كوجيڤ، وتبنّيه لمقدارٍ معيّن من الهيغليّة من منظور كوجيڤ.

سأعود إلى هذه النّقطة لاحقًا؛ أمّا الآن فيكفي أنْ أُذكّرك [أيّها القارئ] أنّ كينو قد ارتاد كليّة الدّراسات العليا من عام 1934 إلى عام 1939، وداوم على حضور *محاضرات كوجيڤ عن فينوميلوجيا الأرواح* التي جمعها ونقّحها ونشَرها لاحقًا[9]. يستذكر باتاي التّالي: «خرجت مع كينو من قاعة الدّرس ونحن مختنقان ومنهكان مرّاتٍ عديدة. تسبّبت محاضرات كوجيڤ في بعثرتي، جعلتني أتشظّى، وأماتتني عشر ميتات»[10]. *لكنّ كينو يستذكر بشيء من المكر أنّ زميله لم يحضر المحاضرات بانتظام، وكان ناعسًا في بعض الأحيان*.

اعتناء كينو بمحاضرات كوجيڤ هو أهم منجزاته الأكاديميّة والتّحريريّة، على الرّغم من عدم احتواء الكتاب على أيْ مُساهمة أصيلة لكينو. على كلّ، لدينا برهانٌ قيّم على هذه التّجربة الهيغليّة التي ذكرها كينو في مذكّراته وتوثّق ذكرياته مع باتاي بشكل غير مباشر، حيث نقرأ عن مساهمته في أكثر قضايا الثّقافة الفرنسيّة الفلسفيّة إشكالًا في تلك الأعوام. يمكننا ملاحظة آثار هذه النّقاشات في جميع أعماله السّرديّة التي يبدو عادةً أنّها تتطلّب قراءةً دقيقةً للأبحاث المُتعمّقة والنّظريات التي شغلت الصّحف والمؤسّسات الأكاديميّة الباريسيّة آنذاك، لكنّ جميعها تحوّل إلى ما يُشبه عرض ألعاب ناريّة مليئًا بالزّهو والتّجهم. ومن هذا المنطلق نجد أنّ ثلاثيّة: ***فم من الحجر*** 1934، ***الأزمنة المختلطة*** 1941، ***القديس جلانجلان*** 1948 (أعيدت كتابتها وجُمعت لاحقًا في كتاب يحمل عنوان الرّواية الأخيرة) تستحق التّمعن فيها.

بإمكاننا أنْ نقول، مساهمة كينو بفاعليّة في النّقاشات الأدبيّة الرّياديّة والدّراسات المُتخصّصة في الثّلاثينيّات، مع حفاظه على خصلتي التّحفّظ

9- كوجيف، *مدخل لقراءة هيغل. محاضرات عن فينوميلوجيا الرّوح* في عام 1933 في مدرسة الدّراسات العليا الفرنسيّة. جمعها ونشرها ريمون كينو عن دار غاليمار للنّشر 1947.

10- عن نيتشه، مقال منشور في أعمال جورج باتاي الكاملة. باريس. الجزء السادس. ص416.

والحذر المميّزتين في شخصيّته، جعلته يُفصح عن أفكاره الأولى في السّنوات التي سبقت الحرب العالميّة الثّانيّة مباشرة، حين ظهر بحضور جدلي في مجلّة *فولونتي* التي ساهم فيها منذ عددها الأوّل (ديسمبر 1937) إلى آخر عدد (توقف صدورها بسبب حرب مايو 1940).

تزامنت المجلّة التي ترأس جورج بيلورسون تحريرها (كان من ضمن محرريها هنري ميلر) مع فترة نشاط جورج باتاي، ميشيل ليريس، روجر كيلوا في *مجلّة كولج دو سوسيولوجي* (كان من بينهم كُتّابها أيضًا: كوجيف، كلوسوسكي، والتر بينجامين، هانس ماير). استُلهمت موضوعات المجلّة من نقاشات أولئك الأشخاص؛ من مقالات كينو على وجه الخصوص[11].

لكنّ خطاب ريمون كينو له مسارٌ مُتفرّدٌ يمكن إيجازه في الاقتباس التّالي الذي ورد في مقالة كتبها عام 1938: «فكرة مُضلّلة أخرى شاعت بين النّاس وانتشرت انتشار النّار في الهشيم، ألا وهي فكرة التّكافؤ بين: الإلهام واستكشاف اللاوعي والتّحرّر، وبين: الفرصة والكتابة التّلقائيّة والحريّة. الآن، هذا الإلهام النّاتج من الطّاعة العمياء لكل باعث في الواقع ما هو إلّا استعباد. الكاتب الكلاسيكي الذي يكتب عملًا تراجيديًّا مع مراعاة مجموعة قوانين يعرفها لهو أكثر حريّة من الشّاعر الذي يكتب ما يدور في خَلده ويخضع لقوانين يجهلها».

وبغض الطّرف عن الإشكاليّة العارضة المناهضة للسرياليّة، يوضّح كينو هنا بعض الرّواسخ الجماليّة والأخلاقيّة التي يؤمن بها في الكتابة؛ إنّه يرفض كُلًّا من: «الإلهام»، والنّزعة الوجدانيّة، ومبدأ المُصادفة، والتّلقائيّة (مقدسات السّريالية)، ويُفضّل عليها العمل الأدبي المَبني على تقويم العمل المُنجز والمُكتمل (سبق أن عايش شعريّة نقصه، تجزِئته، والتّخطيط الأوّلي له). أضف إلى هذا أنّ كينو قد آمن أيضًا بضرورة فهم الفنّان فهمًا تامًا للأسس التي يخضع لها عمله؛ أيْ معناه الخاص والعام، ووظيفته وتأثيره. إذا تأمّلت منهاج كينو في الكتابة ستعتقد أنّه يتبع نزوات الارتجال والتّندُّر

11- لمزيد من التّفاصيل راجع كتاب، *Le Collège de sociologie* الصّادر عن دار غاليمار 1979.

فقط، لكنّ «كلاسيكيّته» النّظريّة قد تُدهشك؛ ومع ذلك فإنّ المقالتين اللتين نتحدّث عنهما هنا (عنوان المقالة الأولى هو «ما هو الفن؟»، أمّا المقالة الثّانية فتستكمل معنى الأولى وعنوانها: «الأكثر والأقل»، نُشرتا عام 1938) لهما غرضٌ إيماني (بغض النّظر عن نبرة الشّباب الوعظيّة والإرشاديّة التي ستختفي من كتاباته لاحقًا) لم يُنكره كينو.

كما ستُدهشك معرفة أنّ جدليّة معاداة السّرياليّة قد قادت كينو -كم يُلائمه!- إلى مهاجمة الفكاهة. إحدى مقالاته الأولى في *ڤولونتي* ذمّت الهزل، وكان لهذا الأمر علاقة بالقضايا الرّاهنة والمعاصرة آنذاك (كانت في الواقع افتراضات مختزلة ودفاعيّة عن الدّعابة)، غير أنّ المهم هنا هو النّقد البَنّاء من النّقاش *pars construens*؛ تعظيم الكوميديا الكاملة، على منوال أعمال [فرانسوا] رابليه و[ألفريد] جاري. (عاد كينو إلى موضوع ***الفكاهة السّوداء*** الخاص بأندريه بريتون بعد الحرب العالميّة الثّانية مُباشرة، ليرى مدى صموده إزاء تجربة الرّعب، ثمّ -في مناسبة أخرى- أولى ملاحظات بريتون لنتائج القضيّة الأخلاقيّة اهتمامًا).

تكرّرت في المقالات التي كتبها كينو في *ڤولونتي* (نحاول الإحاطة بدوره باعتباره مُشرفًا على دوائر المعارف هنا) غاية أخرى سلّطَت الضّوء على كمية المعلومات المهولة التي تصب على الإنسان المعاصر صبًّا دون أنْ تُصبح جزءًا من شخصيّته أو أنْ تتآلف مع حاجته الضّروريّة. «التّآلف بيْن مكوّنات شخصيّة المرء وما يعرفه تمام المعرفة [...]، والفارق بيْن ما يحسب أنّه يعرفه ولا يعرفه حقيقةً»).

وعليه، يمكن أنْ نقول إنّ آراء كينو الجدليّة قد تفرّعت إلى اتّجاهيْن: معارضته للشّعر باعتباره إلهامًا، ومعارضته «للمعرفة الزّائفة».

وممّا سبَق ذكره، تتبيّن أهميّة الدّقّة عند تعريف شخصيّة ريمون كينو بأَعتباره «موسوعيًّا»، و«عالم رياضيّات»، و«متبحرًا في الكونيّات». تحدّد «علم» كينو بخصائص ثلاث هي: حاجته إلى وجود معرفة عالميّة، وشيءٍ من التّقييد في آن واحد، والتّشكيك في كل صنوف الفلسفة المُطلقة. أثناء بحثه في دائريّة العلوم التي كتب عنها مقالات في الفترة من 1944 إلى 1948 (انطلاقًا

من علوم الطّبيعة إلى الكيمياء والفيزياء، ومنها إلى الرّياضيّات والمنطق) لاحظ وجود نزعة عامّة لتحوير الرّياضيات المُتعلّقة بالمسائل التي تفرضها العلوم الطّبيعيّة؛ أي أنّ للمسار اتّجاهيْن، ويمكن أنْ يلتحما كدائرة في النّقطة التي يكون فيها المنطق نموذجًا لتوظيف الذّكاء البشري: «المنطق هو تبسيط الأفكار» حسب تعبير [جان] بياجيه. وهنا يُضيف كينو التّالي: «غير أنّ المنطق فنٌّ كذلك، وتبسيط الحقائق لعبة. المبدأ الذي أسّس له العُلماء منذ مطلع القرن [العشرين] هو طرحهم لفكرة أنّ العِلم ليس معرفة، بل قاعدة ومنهج. طرحَ العلماء أفكارًا (تعذّر تعريفها) ومُسلّمات وإرشادات استخدام؛ باختصار، منظومة بديهيّات. ألا تُشبه هذه اللعبة لعبتَيّ الشّطرنج أو الورق؟ قبل متابعة التّمعن في هذا الجانب من العلم، يجب أنْ نتوقّف عند هذه التّساؤلات: هل العلم فرعٌ من فروع المعرفة، وهل المعرفة مفيدة؟ وبما أنّ الرّياضيات هي محور حديثنا (في هذه المقالة)، قد نتساءل: ما الذي نعرفه عن الرّياضيّات؟ لا شيء قطعًا. ولا شيء فيها لنعرفه. إحاطتنا بالنّقطة، والعدد، والمجموعة، والمصفوفة، والدّالة، أقل من إحاطتنا بالإلكترون، والحياة، والسّلوك البشري. ما نعرفه عن الدّوال والمعادلات التّفاضليّة أقل ممّا «نعرفه» عن واقع الأرض اليومي المحسوس. كل ما نعرفه هو منهجٌ أجازه (أجمع عليه) العُلماء؛ منهجٌ من مناقبه ارتباطه بآليّات مُصنّعة. لكن هذا المنهج لعبة أيضًا، تسلية من «التّسالي الذّهنيّة» لمزيد من الدّقة. وعليه، جلُّ العلم، بتمام شكله، حاضرٌ أمامنا كتقنيّة ولعبة؛ تمامًا، كحضور نشاطٍ بشري آخر: الفن.

تُلخّص الفقرة السّابقة شخصيّة كينو؛ تجربته محصورة في بُعديْن معاصريْن من أبعاد الفن: (كتقنيّة) ولعبة، وهو ما يُخالف خلفيّته الإبستمولوجيّة المُتشائمة والمُتطرّفة. الفن نموذج مُكافئ للعلم والأدب؛ وهذا سبب انتقاله بينهما بكل يُسر، وإحاطته بهما في خطاب واحد.

إلّا أنّه ينبغي ألّا ننسى أنّ المقالة التي كتبها عام 1938، المذكورة آنفًا وتحمل عنوان «ما هو الفن؟» قد بدأها باستنكار التّأثير السّيئ لأي ادّعاء «علمي» على الأدب، كما ينبغي ألّا ننسى أنّ كينو قد تبوّأ منصبًا شرفيًّا (Trascendant Satrape) في كليّة الباتافيزيقيا، اتّحاد ألفرد جاري الذي – بروح الأستاذ– يتندّر من اللغة العلميّة بتحويلها إلى مادة تشوبها المغالاة.

(الباتافيزيقيا هي «علم الحلول المُحتملة أو المُتصوّرة»). وبإيجاز، لنا اقتباس ما قاله كينو عن فلوبير، وتحديدًا عن روايته ***بوفّارد وإيكوت***[12]: «يُؤيّد فلوبير العلوم بمقدار تشكيكها، وتحفّظها، ومنهجيَّتها، وعقلانيّتها، وإنسانيتها. كان يكره الدّوغماتيّين (المتعصّبين لأفكارهم)، والميتافيزيقيين، والفلاسفة».

في تقديم ريمون كينو لرواية ***بوفّارد وإيكوت*** (1947) –عصارة أعوام من دراسته العميقة للرّواية– عبّر عن تعاطفه مع شخصيْن تعلّما تعلّمًا ذاتيًّا، بحثًا عن التّأكيد المطلق في المعرفة، وأبرز موقف فلوبير المتذبذب من كتبه وشخصياته. لم يتآلف كينو مع الطّبيعة الجازمة لفلوبير في فترة شبابه، بل مع تعقّله وتحفّظه اللذين ميّزا فترة نضوجه، وكأنّ فلوبير في هذه الرّواية في «أوديسة» تخصّه بسبب «معرفة زائفة لا نهاية لها»؛ في رحلة بحث عن المعرفة الدّائريّة، مهتديًا ببوصلة المنهجيّة في التّشكيك (تأكّد لريمون كينو هنا أنّ ***الأوديسة*** و***الإلياذة*** هما رديفا الأدب: «كل مُنجز أدبي عظيم إلى ***الإلياذة*** أو ***الأوديسة*** مَرْجعه».

بين هومر «والد الأدب أجمع وكلّ التّشكيك»، وفلوبير الذي أدرك أنّ التّشكيك والعلوم (والآداب) متجانسان، يضع كينو پترونيوس في مرتبة الشّرف، حيث يعتبره معاصرًا وأخًا له، ويشغل المرتبة الثّانية [فرانسوا] رابليه «الذي رغم فوضى أعماله ظاهريًّا، كان متيقنًا من مساره وقاد شخصياته العملاقة نحو الثّالوث دون أن يسحقهم»، أمّا المرتبة الثّالثة فقد شغلها [نيكولا] بويلو. يجب أن يظهر اسم والد الكلاسيكيّة الفرنسيّة في هذه القائمة، ويجد كينو أنّ كتاب ***فن الشّعر***[13] لمؤلّفه بويلو هو «أحد أُمّات الكتب الفرنسيّة العظيمة»، ولا مفاجأة في هذا إذا اعتبرنا الأدب الكلاسيكي النّموذجي إدراكًا لقواعد يجب تنفيذها، ناهيك عن حداثته الموضوعيّة واللغويّة. أمّا قصيدته ***المِقْرَأ***[14] «فترسم خط النّهاية للملحمة، وتستكمل ***دون كيخوته***، وتفتتح [عهد] الرّواية في فرنسا مُعلنةً عن [ميلاد] كلّ من: ***كانديد*** و***بوفّارد وإيكوت***».[15]

12- *Bouvard et Pécuchet*.

13- *Art Poétique*.

14- *Le Lutrin*.

15- المصدر: الجزء الثّاني من سلسلة *Les écrivains célèbres* التي أشرف ريمون كينو على إعدادها.

وكان بروست وجويس من بيْن الحداثيين الذين اتّبعوا المذهب البرناسي[16] لريمون كينو؛ بروست هو «مِعماري» *البحث عن الزّمن المفقود*، الكتاب سلَبَ لُبَّه مُذ حارب «لبناء» العمل الأدبي (مجلّة *ڤولونتي*. العدد 12. 1938). أمّا جويس فيُعتَبَر «كاتبًا كلاسيكيًّا»، في كتاباته «كل شيء مُحدّد، والكتاب بمجمله مُقسّم إلى فصول بطواعية مطلقة».

سرعان ما اكتشف كينو ميله للكلاسيكيّات، لكنّه لم يتجاهل الكُتّاب المغمورين والمُهمّشين، فأوّل دراسة أكاديميّة أجراها في شبابه كانت عن الكُتّاب «المُنتكسين»، أولئك الذين اعتبرتهم معايير الثّقافة الرّسميّة مجانين؛ أوجدوا أنظمة فلسفيّة لا تنتمي لأي مدرسة بتاتًا، ونماذج كونيّة لا تنتمي لأي منطق، وعوالم شعريّة لا تنتمي لأي تصنيف أسلوبي. كان يرمي من جمعه لهذه النّصوص إلى إعداد *موسوعة عن العلوم غير الدّقيقة*، لكن لم يبدِ أي ناشر اهتمامه بالمشروع، فاستخدمها في روايته *أطفال من طَمي*[17].

تأمّل كم المحاولات (والإخفاقات) التي اضطر كينو لكتابتها عن ذلك المبحث، مُقدّمًا «الاكتشاف» الأوحد في هذا الميدان الذي لم يسبقه إليه إلّا رائد الخيال العلمي الكاتب الفرنسي ديفونتِناي[18]. لكنّه احتفظ بشغفه الدّائم بـ«شواذ اللّغة من ألفاظ وأفعال مخالفة للقياس» الذي وجده في كل من: النّحوي فيرجيل تولوز[19] في القرن السّادس، وكاتب الملاحم المستقبليّة غرينڤيل[20]، وإدوارد شانال[21]، جاهلًا بلويس كارول.

16- حركة أدبيّة ظهرت في النّصف الثّاني من القرن التّاسع عشر في فرنسا، وتدعو إلى اعتبار الأدب غاية في حد ذاته بعيدًا عن أي اعتبارات سياسيّة أو اجتماعيّة. المُترجمة

17- *Les enfants du limon*.

18- C.I. Defontenay: 1819-1856 الاسم الحركي لكاتب الخيال العلمي شارلمان ديفونتناي. المُترجمة

19- Virgilius Maro Grammaticus: (القرن السّادس تقريبًا) كاتب ومهتم بالنّحو والقواعد وألّف كتابيْن في هذا الموضوع. المُترجمة

20- Jean-Baptiste de Grainville: 1746-1805 كاتب فرنسي أصدر رواية إبداعيّة بعنوان *Le Dernier Homme* (الإنسان الأخير)، وتعتبر أوّل رواية حديثة تضع نهاية للعالم. المُترجمة

21- Edouard Chanal.

وينضم إلى ذات المجموعة تشارلز فورير «الطّوباوي» حتمًا، الذي شغل اهتمام كينو في مواضع عدّة. تَدرُس إحدى هذه المقالات الحسابات الغريبة «لسلسلته» التي أسّست لمشروعاته الاجتماعيّة في تجانس فورير؛ يهدف كينو هنا إلى تبيان أنّ إنجلز، حين وضع «القصيدة الحسابيّة» لفورير في ذات المرتبة مع «القصيدة الدّيالكتيّة» لهيغل، كان يفكّر في تشارلز الطّوباوي، لا بزميله المعاصر له وعالم الرّياضيات المشهور جوزيف فورير. بعد أنْ جمّع الحجج المُؤيّدة لأطروحته، استنتج أنّه ليس لأطروحته قيمة، وأنّ إنجلز كان يتحدّث عن جوزف فعلًا. هذا التصرّف من شيَم ريمون كينو الذي لا تهمّه صحّة أطروحته، بل يهمّه قوّة المنطق والتّساوق في الجدليّات المُتعارضة. يتبادر إلى أذهاننا تلقائيًا أنّ إنجلز أيضًا (كتبَ مقالًا آخر عنه) كان في نظر كينو عبقريًا كفورير؛ موسوعيًّا مُتعدّد الصّنائع، ابتكر أنظمة كونيّة من كل المواد الثّقافيّة المُتاحة له. ماذا عن هيغل؟ ما الذي دفع كينو إلى حضور محاضرات كوجيڤ وتحريرها على مدار الأعوام؟ من اللافت أنّ كينو قد حضر في ذات الأعوام محاضرات هنري -تشارلز پُوِش[22] في كليّة الدّراسات العُليا عن العرفانيّة والمانويّة. (ألم يَعتبر [جورج] باتاي- خلال فترة مُزاملته لكينو - أنّ الهيغيليّة نُسخة جديدة مُضاعفة النّشأة من الغنوصيّة؟)

كان موقف كينو في كلّ هذه التّجارب موقف المُستكشف لعوالم مُتخيَّلة، مُنتبهًا لالتقاط أدق التّفاصيل المُتناقضة بعيني شخص «باتافيزيقي» مُستمتع، وهذا لم يحرمه من رُؤية بريق الشّعر الحقيقي أو المعرفة الحَقّة. ولهذا نلاحظ انتقاله إلى استكشاف «أدب المجانين» وتكرار الغنوصيّة والفلسفة الهيغيليّة في كتاباته، وهذا يعود إلى صداقته وتلمذته على يد أُستاذيْن مرموقيْن في ميدان الثّقافة الأكاديميّة الباريسيّة.

ولا عجب في أنّ نقطة بداية اهتمام كينو بهيغل (وهذا ينطبق على باتاي أيضًا) هي **فلسفة الطّبيعة** (مع ملاحظة أنّ كينو قد أبدى اهتمامًا خاصًا بها نظرًا لإمكانيّة اشتقاق معادلات حسابيّة منها)؛ أي، بما يسبق التّاريخ. وإذا كان اهتمام باتاي منصبًا على دور الطّبيعة السّلبي الذي يستحيل كبح جماحه،

22- Henry–Charles Puech: 1902–1988 فيلسوف ومُؤرّخ فرنسي. المُترجمة

فإنّ كينو سيُشير قطعًا إلى نقطة وصول واضحة، ألا وهي تجاوز التّاريخ؛ ما يعقبه. هذا كفيل بأنْ يُذكّرنا بمقدار بُعد صورة هيغل بالنّسبة لدارسيه الفرنسيين -كوجيف على وجه الخصوص- عن صورة هيغل التي انتشرت في إيطاليا لمدّة تزيد على عقد من الزّمان برمزيتها المثاليّة والماركسيّة على حد سواء، وتلك الصّورة التي أيّدها ذلك الجزء من الثّقافة الألمانيّة الذي انتشر انتشاره الأكبر في إيطاليا. إذا كان هيغل فيلسوف روح التّاريخ بالنّسبة للإيطاليين، فإنّه بالنّسبة لكينو (تلميذ كوجيف النّجيب) هو الطّريق المؤديّة إلى نهاية التّاريخ، إلى الحكمة. عثَر ألكسندر كوجيف بذاته على هذا الدّافع في أعمال كينو السّرديّة، فدعانا إلى قراءة فلسفيّة لثلاث روايات من روايات كينو: *صديقي بييرو* [1942]، *جلد الأحلام* [1944]، *أحد الحياة* [1952][23] (المصدر: مجلة *كريتيك*. العدد 60. مايو 1952).

كُتبت «روايات الحكمة» الثّلاث أثناء الحرب العالميّة الثّانية، في السّنوات الحالكة للاحتلال الألماني لفرنسا. (لكنّها كانت أعوامًا ثريّة بإبداعٍ مشهود للثّقافة الفرنسيّة، وهي ظاهرة لم تُدرس كما يليق بها من وجهة نظري). في فترة زمنيّة كتلك، بدا أنّ الخروج من التّاريخ هو نقطة الوصول الوحيدة، خاصّة أنّ «التّاريخ هو علم تعاسة الإنسان». هذا هو التّعريف الذي استهلّ كينو به أطروحته الغريبة *تاريخ نموذجي*[24] التي كتبها في تلك السّنوات أيضًا (لم تُنشر إلّا في 1966). دعا كينو في هذه الدّراسة الموجزة إلى إضفاء الصّبغة «العلميّة» على التّاريخ من خلال إضافة عناصر أوّليّة من الأسباب والنّتائج عليه. وما دمنا نتعامل مع «نماذج حسابيّة لعوالم بسيطة»، يحق لنا أنْ نقول إنّ محاولة كينو قد نجحت؛ وتتوقّف في الواقع عند مرحلة ما قبل التّاريخ؛ لكن «من الصّعب جعل الظّاهرة التّاريخيّة التي تُشير إلى مجتمعات أعقد متوافقة مع هذا المُخطّط» كما لاحظ روجيرو رومانو في تمهيده للطّبعة الإيطاليّة من الأطروحة[25].

23- *Pierrot mon ami، Loin de Rueil، Le dimanche de la vie*.

24- *Une histoire modèle*.

25- R. Queneau, *Una storia modello,* introd. di R. Romano, Fabbri, Milano 1973.

نعود دائمًا إلى غاية كينو الرّئيسة المُتمثّلة في تقديم شيء من النّظام، وشيء من المنطق إلى عالم مغاير تمامًا. كيف سيحدث هذا إذا لم «نغادر التّاريخ»؟ هذا هو محور روايته قبل الأخيرة: ***الأزاهير الزّرقاء***[26] (1965) التي تبدأ بتعجّب مِلؤه الأسى جاء على لسان شخص حبيس التّاريخ؛ دوق منطقة أوج: «أكلّ هذا التّاريخ من أجل بعض التّورية (تلاعب لفظي)، وبعض المفارقات التّاريخيّة؛ في هذا مدعاةٌ للشّفقة. ألن نخرج منه؟»

هناك طريقتان للتّفكّر في صناعة التّاريخ: إحداها من منظور المُستقبل والأخرى من منظور الماضي، وهما تتقاطعان وتتداخلان في ***أزاهير زرقاء***: هل يبدأ التّاريخ من نقطة وصول سيدرولين (سجين سابق يضيع على مركب كان مشدودًا إلى نهر السّين)؟ أم إنّ التّاريخ حلم من أحلام سيدرولين؛ تصوير من عقله الباطن ليملأ عدم الماضي بذكرى؟

يَسْخر كينو في ***أزاهير زرقاء*** من التّاريخ، ويُنكر صيرورته للمستقبل ويحصره في وقائع الحياة اليوميّة؛ كان قد حاول تجبيره[27]، وإخضاعه لمنظومة بديهيّات ومُسلّمات، وتخليصه من الإمبيريقيّة في ***تاريخ نموذجي***. لنا أنْ نقول إنّهما مَسعيان متناقضان، لكنّهما مُتناغمان تمامًا رغم اختلافهما، يُفضّل تشبيههما بقُطبيْن ينتقل مَبْحَث كينو بينهما.

بتمحيصٍ أدق، نجد أنّ حسابات كينو على التّاريخ تطابق تلك التي أجراها على اللغة؛ خلال ذوده عن «الفرنسيّة الجديدة» دحضَ ادّعاءات عدم قابليّة اللغة الأدبيّة للتغيير ليقرّبها من حقيقة اللهجة المحكيّة؛ عشقه «المُتنقّل ولكن الرّاسخ» للرّياضيّات جعله يميل إلى تطبيق المنهجيّات الحسابيّة والجبريّة على اللغة والنّص الأدبي. لخّص شاعر حسابي آخر، جاك روبو[28]، اهتمام كينو الرّئيس بعبارة: «التّعامل مع اللغة كأنّ تطويعها

26- *Les fleurs bleues*: ترجمها إيتالو كالفينو إلى الإيطاليّة عام 1967. حري بنا لفت انتباهكم إلى أنّ كالفينو لم يترجم في حياته إلّا روايتيْن، وكلتاهما من تأليف ريمون كينو عن الفرنسيّة مُباشرة بحكم إتقانه للفرنسية. المُترجمة

27- إخضاعه لعلم الجبر. المُترجمة

28- J. Roubaud, *La mathématique dans la méthode de R.Q.*, in «Critique», n. 359, aprile 1977.

للرّياضيات ممكن»؛ أي أنّ شغل كينو الشّاغل هو تحليل اللغة باستخدام المصفوفات الجبريّة[29]، فدرس التّكوين الحسابي السّداسي لأرنو دانيال[30] وتطوّراته المحتملة[31]، ممّا روّج لأنشطة جماعة «أوليبو». في هذا المناخ تحديدًا من عام 1960 شارك كينو في تأسيس الجماعة وهي اختصار «لورشة الأدب المُحتمل»[32]، مع صديقٍ سيصبح أحد أعز أصدقائه في سِنيّ حياته الأخيرة، إنّه عالم الرّياضيّات ولاعب الشّطرنج فرانسوا لو ليونه، باحث غريب ذو مزاج مَرح واختراعات لا تنضب تتوسّط العقلانيّة والغموض، والتّجربة واللهو.

ينطبق ذات الأمر على ابتكارات كينو اللغويّة، فلطالما كان تأسيس رابط وثيق بين التّجربة واللهو صعبًا في منجزاته. بإمكاننا التّمييز بيْن القطبيْن اللذين ذكرتهما آنفًا: ينطوي أحدهما على المعالجة الغريبة لموضوع مُعيّن، أمّا الآخر فينطوي على إضفاء الطّابع الرّسمي الصّارم على الابتكار الشّعري. (في كلا الحاليْن، هناك إشارة معتادة من كينو إلى ملارميه، وهي أبرز تقدير استحقّه ذلك الأستاذ في ذلك القرن، لأنّها حافظت على جوهره الأساسي السّاخر).

من ناحية، هناك سيرة ذاتيّة في شعر منظوم (*البلّوط والكلب*[33]) موزون ببراعة وله تأثيرات مُبهجة. *نشأة الكون الصّغير*[34] فهدفه استخدام أكثر المصطلحات العلميّة تعقيدًا في الشّعر المُقفّى؛ وممّا لا شك فيه، أنّ هذا الكتاب يضم بين دفّتيْه أروع كتابات كينو بسبب بساطة أسلوب كتابته.

29- «Cahiers de linguistique quantitative».

30- Arnaut Daniel: 1150-1210 شاعر غنائي متجوّل ولد في فرنسا وحظي بثناء دانتي وبترارك. ابتكر السيستينا sestina وهي ست مقاطع شعريّة، يتكوّن كل منها من ستّة أبيات. المُترجمة

31- «Subsidia pataphysica, n. 29.

32- (Ouvroir de Littérature Potentielle): واختصارها (Oulipo) وهي جماعة أدبيّة فرنسيّة تستخدم الرّياضيّات والمعادلات في الكتابة، وتُعنى بالعلاقة بين الأدب والحساب. المُترجمة

33- *Chêne et chien*.

34- *la Petite cosmogonie portative*.

أمّا *تمارين في الأسلوب*، فهو يُشيرُ إلى قصص في غاية الابتذال بأساليب مختلفة تُعلي من شأن النّص. وفي النّاحية الأخرى، نلاحظ عشق كينو للقصائد الموزونة كأنّها مُولّدات للمضمون الشّعري، كما نلاحظ توقه ليكون مُستحدِثًا لبُنية شعرية جديدة (كالتي قدّمها في ديوانه الأخير: *عناصر أخلاقية*[35] المنشور عام 1975)، وآلة إبداعيّة [تحدّث عنها في كتاب] *مئة مليون مليار قصيدة* (1961). ومن الملحوظ في كلا الاتّجاهيْن أنّ ريمون كان يهدف إلى مضاعفة، أو تشعّب، أو تكاثر «الأدب الممكن» انطلاقًا من إطار شكلي مُجرّد.

يقول جاك روبو إنّ «تخصّص كينو المتميّز باعتباره مُولّدًا للرّياضيّات هو مبحث التّجميعات التّصنيفيّة، رياضيات توافقيّة تُعتبر جزءًا قديمًا من التّقليد القديم، بقدم الرّياضيّات الغربيّة تقريبًا». من هذا المنظور، يتّضح أنّ استقراء *مئة مليون مليار قصيدة* سيسمح لنا بنقل هذا الكتاب مجازيًّا من الرّياضيّات إلى معناه الحرفي. سأذكركم بالقاعدة: عشر سونيتات قافيتها مُوحّدة، يمكن استبدال شطر فيها من كل سونيتة أساسيّة بأي بيت آخر يشغل ذات الموقع في السّونيتة الجديدة التي على وشك تكوينها. وبهذا سيتكوّن من كل بيت في السّونيتة الجديدة، عشرة اختيارات مُحتملة. وبما أنّ عدد السّونيتات أربع عشرة، فإنّ المُحصّلة النّهائيّة هي 10^{14} سونيتة، أو مئة مليون مليار قصيدة.

«... لنحاول –قياسًا– فعل أمر مشابه بسونيتة كتبها بودلير: استبدل على سبيل المثال عَجزًا بآخر (مأخوذ من ذات القصيدة أو من غيرها)، مع مراعاة «تركيبها النّحوي». باديءَ ذي بدء، ستواجه صعوبات في تركيبها النّحوي، وهو ما تَحوّط منه كينو (إذ جعل «بنية الشّطر حُرّة». لكنها، وهذا ما يُعلمنا إيّاه كتاب *مئة مليون مليار قصيدة*، تخالف القيود الدّلاليّة المحتملة

35- *Morale élémentaire*: شكل شعري من ابتكار ريمون كينو ومجموعة «أوليبو» وفيها تتكوّن القصيدة من: ثلاثة أبيات، يتكوّن كلّ منها من أربع مجموعات من الصّفة والموصوف، يليها سبعة أبيات من أشباه الجُمَل، وتُختتم بشطر يتكوّن من أربع مجموعات من الصّفة والموصوف. ثمّ يُستبدل الموصوف المادي في القصيدة الأولى بموصوف خليع، فتتكوّن قصيدة ثانيّة من رحم الأولى؛ العناصر الأخلاقيّة تُولّد عناصر لا أخلاقيّة فيها. المُترجمة.

- بُنى القصائد المحتملة تتكوّن عمليًا من الاستبدال الملائم في سونيتة واحدة أساسيّة».

بُنية النّص انعتاق وانطلاق، فهي تُنتجه، كما تُنتج جميع النّصوص المُحتملة التي من الممكن أنْ تستبدله في آنٍ واحد. هنا تكمن حداثة النّص «المحتمل» المُضاعف والمولود من رحم أدب اختار قيوده وفرضها على ذاته. يجب أن أذكر أنّ جودة هذه القواعد؛ عبقريّتها وبهاءها قد حكمت منهاج «جماعة أوليبو»؛ فإذا كان النّص النّاتج بهذا الأسلوب مُنسجمًا مع النّص التّالي، كان الأمر أفضل. لكن مهما كانت النّتيجة، فإنّ النّص النّاتج مجرّد نموذج على احتمالات يمكن تحقيقها، وعلينا الرّضوخ لها. أي أنّ المسألة تتعلّق بتفضيل قيود اختيرت طواعيّة على قيود اختيرت على غفلة؛ قيود فرضتها البيئة (لُغويّة، أو ثقافيّة، إلخ). كل نص تكوّن حسب قواعد دقيقة يُنتج مضاعفة «مُحتملة» لكل النّصوص التي يمكن كتابتها، وكل القراءات المُفترضة.

كتب كينو مقالة يوضّح فيها أسلوب كتابته: «هناك أساليب من السّرد تَفرض على الموضوع استخدام مزايا الأرقام من خلال تطوير بُنية تنقل آخر الومضات الكونيّة أو آخر أصداء العوالم المُتجانسة إلى العمل الأدبي».

تَفكَّر في تعبير «آخر ومضات»؛ يكتب ريمون كينو عن العوالم المُتجانسة عن بُعد، كأنّه مخمورٌ لمحها وهو يُحدّق في كأس النّبيذ، حين كان مُتكئًا على طاولة نحاسيّة. يبدو أنّ «مناقب الأعداد» تفرض لمعانها على عينيه، خاصّة عندما تترشّح من أجساد الأحياء، ذوي المزاج المُتقلّب، ويتكلمون بأفواهٍ مِعوَجّة، ومنطق منحرف. لا يمكن التّعبير عن تلك المواجهة التراجيديّة بين أبعاد البشر والكون إلّا بإهلاس، أو بابتسامةٍ مُواربةٍ، أو بقهقةٍ، أو بقَرقَرةٍ، أو في أحسن الأحوال بكَرْكَرَةٍ، واستغراق في الضّحك...

[1981]

باڤيزِه والقرابين البشريّة[1]

كل روايةٍ من روايات [تشيزاره] باڤيزِه تدور حول محور خفي؛ حقيقة مسكوت عنها، ويريد قولها لكن لا يمكنه التّعبير عنها إلّا بالإشارة إليها. نسيجٌ يتكوّن من دلالات جليّة، وكلمات منطوقة؛ كل دلالة من هذه الدّلالات تضم سرًا دفينًا (معاني متعدّدة التّكافؤ أو يتعذّر التّعبير عنها) يفوق المعاني الصّريحة أهميّة، لكنّ معناها الحقيقي يرتبط بالمسكوت عنه.

رواية باڤيزِه *القمر والنّيران*[2] غزيرة بالإشارات الرّمزيّة، والدّوافع الذّاتيّة، والكَلم الجامع المانع. إحالات كثيرة، كما لو أنّ خصائص السّرد الباڤيزي – التّحرّز والإيجاز، وخصوبة التّواصل والعرض– ستُحوّل القصّة إلى رواية. لكنّ باڤيزِه لم يكن يطمح إلى كتابة مُنجز أدبي ناجح فقط؛ فكل ما يرويه لنا يلتقي في مصبٍ واحد: الصّور والمُقارنات تنجذب إلى هاجس واحد، ألا وهو القرابين البشريّة.

لم يكن اهتمام باڤيزِه بالقرابين البشريّة عابرًا؛ إذ انتهجَ نهجًا ثابتًا في الكتابة، دمَجَ فيه الإثنولوجيا والميثولوجيا الرّومانيّة – الإغريقيّة بسيرته الذّاتيّة الوجدانيّة وبتكوينه الأدبي. وفي قعر الدّراسات الإثنولوجيّة استقرَّ كتابٌ كان قد قرأه في فترة شبابه: *الغصن الذّهبي*[3] للكاتب [جيمس]

1- كُتبت هذه المقالة لمجلّة *L'Express* الأسبوعيّة بمناسبة صدور الطّبعة الفرنسيّة من رواية *القمر والنّيران*، لكنّها لم تُنشر لطولها، ونُشرت فيما بعد في *Revue des études italiennes* (أبريل–يونيو 1966)، ثمّ نُشرت في صحيفة *Avanti!* الإيطاليّة (12 يونيو 1966).

2- *La luna e i falò*.

3- *The Golden Bough*.

فريزر، وهو كتابٌ كانت له أهميّته العُظمى لكل من: فرويد، ولورنس، وإليوت. *الغصن الذّهبي* أشبه برحلة حول العالم، رحلة تستهدف البحث عن أصل القرابين البشريّة ومهرجانات النّار، وهما موضوعان تكرّرا في كتاب *محاورات مع لوكو*[4] الذي مهّدت فقراته المُتعلّقة بطقوس الزّراعة ومراسم الموت الطّريقَ لكتابة رواية *القمر والنّيران*. يختتم بافيزِه رحلته الاستكشافيّة بهذه الرّواية؛ كان قد كتبها بيْن شهريْ سبتمبر ونوفمبر من عام 1949، ونُشرت في أبريل 1950؛ أي قُبيْل انتحاره بأربعة أشهر، وبعد كتابته عن القرابين البشريّة عند شعوب الأزتيك[5].

يعود البطل الذي يستخدم ضمير المُتكلّم «أنا» إلى بساتين الكُروم في مسقط رأسه، بعد أنّ كوّن ثروة في أمريكا؛ ما كان هدفه استرجاع الذّكريات أو إعادة الاندماج في المجتمع أو الانتقام منه لتعاسة فترة شبابه فقط، بل كان يسعى لمعرفة السّبب الذي يجعل قريته وَطَنًا، سرّ ارتباطه بأماكنها وأسمائها وأجيالها. لن نعجب من استخدام الرّاوي لضمير المتكلّم «أنا» إذا عرفنا أنّه كان لقيطًا في دار رعاية، ثمّ أصبح عاملًا بأجر زهيد عند مُزارِعَيْن، وبعدما شبَّ عوده هاجر إلى الولايات المُتّحدة، حيث صار ارتباطه بالحاضر أقلَّ من الماضي، وحيث كان النّاس مجرّد عابرين ولا أهميّة لاسْمِه بينهم. لكنّه عاد الآن إلى عالم ريفه الثّابت بُغية اكتشاف الجوهر الحقيقي للصّور الرّيفيّة التي تمثّل الواقع الوحيد الذي يعرفه.

خلفية بافيزِه الجبريّة الكئيبة ليست إلّا خلفيّة أيديولوجيّة عند نقطة وصوله؛ پيمونت المنخفضة ذات التّلال هي المكان الذي وُلد فيه، وتحديدًا في «لا لانْگه» التي تُعرف بصناعة النّبيذ وانتشار الكمأ، كما أنّها محل نكبات متعاقبات على أسر الفلّاحين. لا يمر أسبوع دون أنْ نقرأ في صحف تورين عن خبر انتحار مزارع شنقًا أو غرقًا في بئر أو (كما ورد في فصل يتوسّط الرّواية) إضرامه النّار في كوخ بعد أنْ يجمع أسرته وحيواناته داخله.

4- *Dialoghi con Leucò*.

5- التّدوينة المقصودة كتبها بافيزه بتاريخ 14 تمّوز في يوميّاته، ويمكنكم قراءتها في كتاب *مهنة العيش* (ترجمة أ. عبّاس المفرجي، دار المدى، صفحة 556). المُترجمة

وبلا شك فإنّ [تشيزاره] باڤيزِه لا يبحث في علم الأعراق البشريّة (إثنولوجيا) عن سبب نزوع نفسه القانطة إلى تدمير ذاتها؛ كشف الغطاء بسرده عن الخلفيّة الاجتماعيّة ذات الصّبغة الرّجعيّة لأصحاب الحيازات الزّراعيّة الصّغيرة في هذه الوديان من خلال حديثه عن طبقات المجتمع المختلفة التي تتوق إلى الكمال في رواية تتبنّى المذهب الطّبيعي (أي ذات طبيعة أدبيّة شَعَر باڤيزِه أنّها تغاير طبيعته وبمقدوره تطويقها والاستيلاء على أقاليمها). يقضي اللقيط شبابه «أجيرًا ريفيًّا» -لا يعرف معنى هذا التّعبير إلّا عدد قليل من الإيطاليين الذين يقطنون أفقر أحياء بيمونت (لنتمنّى استمرار جهل الآخرين فترة أطول)- كان أدنى من العامل الذي يستلم راتبًا بمنزلة واحدة، فالصّبي الذي يعمل عند أسرة صغيرة من المُلّاك أو المُزارعين بالعمولة[6] لا يستحق غير الطّعام والنّوم في الحظيرة أو الإسطبل، وأجرًا موسميًّا أو سنويًّا لا يكاد يُذكر.

لكنّ هذا التّماهي مع التّجربة [الوارد في الرّواية] يختلف اختلافًا كبيرًا عن واقع پافيزِه، وهو مجرّد استعارة من بيْن استعارات وجدانيّة طغت على أدبه وتمحورت حول شعوره بالإقصاء. تسرد أفضل فصول الرّواية أحداث يوميْن من الاحتفال: يومٌ عايَشه وهو طفل غض القلب تُرك وحيدًا في المنزل لعدم امتلاكه حذاءيْن، ويومٌ عايَشهُ صبيًّا يافعًا توجّب عليه قيادة عربة ربّ عمله وبناته. الدّافع الوجودي المُحتفى به عنه، والمهانة الاجتماعيّة الدّافعة للانتقام، تنعشان هاته الصّفحات التي تندمج فيها مختلف مراتب المعرفة التي يُعالجها الكاتب في بحثه.

توق بطل الرّواية إلى المعرفة قد أثار فيه رغبة العودة إلى قريته، ويمكننا ملاحظة ثلاثة مستويات من البحث على الأقل في رواية *القمر والنّيران*: على مستوى الذّكريات، والتّاريخ، والإثنولوجيا. ترتكز خصائص السّرد الپاڤيزي على آخر مُستويين (التّاريخي - السّياسي، والإثنولوجي). هناك شخص واحد يتصرّف كأنّه فِرْجِل[7] مع الرّوائي، إنّه النّجّار نوتو (عازف الكلارينيت

6- Mezzadri: فلّاحون يعملون بمقاسمة العمل الزّراعي بينهم وبيْن المالك (زراعة تعاقديّة). المُترجمة

7- أي كأنّه المُرشد فيرجل الحصيف الذي يقود دانتي في الجحيم والمُطهّر في ملحمة *الكوميديا الإلهيّة*. المُترجمة

في فرقة مدنيّة) إنّه ماركسي النّزعة، ويُدرك وجود الظّلم في العالم ويؤمن بإمكانيّة تغييره، كما يؤمن بأنّ أوجه القمر ترتبط بمختلف الزّراعات، وأنّ نيران الاحتفاء بذكرى القدّيس جون في المهرجان هي التي «توقظ الأرض». للتّاريخ الثّوريّ والشّعائر الأسطوريّة المناقضة للتّاريخ وجهٌ وصوتٌ في هذا الكتاب؛ صوت يُشبه صوت اصطكاك أسنان نوتو، إنّه أكثر شخصيات الرّواية انطواءً وتحفّظًا، ومُراوغةً، إنّه الجانب المتطرف المناقض للإيمان الصّريح. تدور الرّواية برُمّتها حول جهود البطل لاستخلاص أربع كلمات من فم نوتو، وهذه هي الطّريقة الوحيدة التي جعلت پاڤيزِه «يتكلّم» حقيقةً.

أسلوب باڤيزِه حين يتطرّق إلى السّياسة فظٌّ ولاذعٌ بعض الشّيء، وكأنّه يهز كتفيه بلامبالاة لأنّ كلّ شيء مفهوم ولا يستحق هدر المزيد من الكلمات، غير أنّ لا شيء مفهوم البتّة. نقطة التّلاقي بين «شيوعيّته» وتعافيه من إنسان ما قبل التّاريخ، والزّمان الأزلي ليست واضحة. كان يعرف تمام المعرفة أنّه يتطرّق في روايته إلى عنصر يرمز للرّجعيّة وحاول ربطه بالعصر الحالي؛ أي أنّه كان يعي وجود شيء واحد يُفترَض عدم اللعب به، ألا وهو النّار.

عائد إلى وطنه بعد الحرب، تذكّر أمورًا وتَتبّع خيطًا خفيًّا من التّناظرات؛ رموز التّاريخ (جثث المقاتلين والفاشيين التي مازال النّهر يجرفها بين الفينة والأخرى) ورموز الطّقوس (نيران الخمائل التي تنير قمم التّلال كلّ صيفٍ) قد فقدت مغزاها في ذاكرة أقرانه المُتضعضعة.

ما مصير سانتينا، ابنة رب عمله الجميلة والطّائشة؟ أكانت جاسوسة تعمل لمصلحة الفاشيين أم أنّها كانت تُخالط المقاتلين؟ يستحيل البتُّ في سبب استسلامها الغامض لهذه الحرب الشّعواء، والبحث عن قبرها محض عبث؛ فبعد أنْ أطلق المقاتلون النّار عليها، لفّوا جسدها بأغصان الكروم، وقذفوه في النّار. «استحالَ [جسدها] رمادًا وقتَ الزّوال. كان أثر الحرق موجودًا في العام الماضي، كأنّه مرقد من نار».

[1966]

إيتالو كالفينو (الكاتب):

(15 أكتوبر 1923 - 19 سبتمبر 1985). كاتب زصحفي وناقد وروائـي ومترجم إيطالي. ولد في كوبا، ونشأ في سانريمو بإيطاليا. اشتهر بثلاثية أسلافنا، كما أصدر كتبا أخرى مهمّة منها: حكايات شعبية إيطاليّة - ناسك في باريس - الطريق إلى عش العناكب ـ مدن لا مرئية - الأغاني الصعبة وغيرها الكثير.

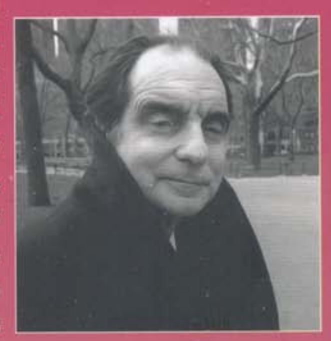
دلال نصرالله (المترجمة):

تترجم عن الإيطاليّة والإنجليزية. لها مساهمات في ترجمة الأوبرات والأفلام الإيطالية. كما ترجمت عدّة كتب منها:

1. الملاك إزميرالدا، للكاتب دون ديليلو (قصص قصيرة)
2. امتلاك سر البهجة، للكاتبة آليس ووكر (رواية)
3. وودي آلن عن وودي آلن، إعداد ستيج بيوركمان (سيرة ذاتيّة)
4. امرأة، للكاتبة سيبيلّا أليرامو (رواية)
5. ناسك في باريس، للكاتب إيتالو كالڤينو (مقالات ومراسلات)
6. 84، شارع كروس رود، للكاتبة هيلين هانف (قصّة مكتبة في بريطانيا)
7. رائحة الكُتب، للكاتب جيامپييرو موغيني

«لماذا نقرأ الكُتب الكلاسيكيّة عوضًا عن قراءة الكتب التي تعيننا على فهم زماننا؟»، «كيف نجد هدوء البال، والفراغ لقراءة الكلاسيكيّات، خاصّة مع وجود سيل يغمرنا من الأخبار المطبوعة اليوم؟»

يمكننا طبعًا افتراض وجود قارئ محظوظ يجد متّسعًا من الوقت لقراءات خصّصها فقط لقراءة كتب: لوكريتيوس، لوتسيانو، مونتين، إراسموس، كيڤيدو، مارلو، ومقال عن المنهج لديكارت، ورواية ڤيلهيلم مايستر لغوته، كولرج، رَسكن، پروست، ڤاليري، مع شيءٍ من التّبحّر في [كتابات الأديبة اليابانيّة] موراساكي أو الحكايات التّراثيّة الأيسلندية. وبافتراض أنّ ذات القارئ ليس مُجبَرًا على كتابة المُراجعات عن آخر كتاب قرأه، ولا كتابة الأبحاث للحصول على مقعد جامعي، ولا تحرير الكتاب نظرًا لوجود عقد عمل قصير المدى، فإنّ عليه الاستمرار في روتينه دون تدنيس لأيامه، وعليه تجنّب قراءة الصّحف اليوميّة، وعدم الاستسلام لأحدث رواية أو استبيان سوسيولوجي. لكن من اللّازم التّمعّن في مدى نفع هذا المنهاج. قد يكون العالم المعاصر تافهًا سخيفًا، لكنّه ما يزال نقطة ثابتة نقارن بها تقدّمنا أو تخلّفنا. تستوجب قراءة الكلاسيكيّات تحديد «إحداثيّاتها» في زمن قراءتها، وإلّا سيضيع كُلٌّ من الكِتاب وقارئه في متاهة سرمديّة؛ بإمكان القارئ استخلاص أقصى منفعة من الكتاب الكلاسيكي إذا قرأه بتبادل ماهر وبجرعات دقيقة من الكتابات المعاصرة. لا أفترضُ وجود توازنٍ داخلي في قارئ من هذا النّوع؛ إذْ قد يُشيرُ إلى مزاجٍ عصبي، قليل الصّبر، صعب الإرضاء.




9 789933 617691